

# تحقيق الوجود الانساني

في التصور المعاصر

دكتور

ملك احمد أبو النصر

كلية الفنون الجميلة

الإسكندرية

بالاشتراك مع الأستاذ د. جلال حنّى وشركاه

الإسكندرية







# تحقيق الوجود البشري في التصوير المعاصر

مكتبة  
ملك أحمد أبو اليض  
ميدان المنشور الجديدة  
الاسكندرية

الناشر / مكتبة الملك  
جلال حنري وفرحات  
الاسكندرية



بسم الله

و اذكذی اللہ العزیز العظیم

محمد حیدر عویس

و اذكذی اللہ العزیز العظیم

محمد حیدر عویس



## تقدمة

يكشف الباحث للفن عن نقص واضح فى بحوث العملية الابداعية عموما وعن خلو المجال بشكل ظاهر من بحوث علمية متعمقة لعملية الابداع فى فن التصوير خاصة اذ لا تمثل هذه البحوث الا نسبة ضئيلة جدا فى العالم . اما فى العالم العربى فمن المؤسف حقا انها تكاد لا توجد ومرد ذلك هو ان الابداع الفنى بما يتخلله من الهامات ظل من المسائل الفاضلة المستعصية على البحث العلمى وان الدراسات على ضآلتها التى تمت فى هذا المجال تناولت الموضوع بشكل سطحى او تناولت احدى مكوناته تناولاً جزئياً .

وان ما يميز هذا الكتاب ان مؤلفته فنانة مصورة لها اسلوبها المتبلور فى التصوير ثم انها على قدر كبير من الاطلاع الذى ساعد على خروج هذا البحث بشكله العلمى العميق .

هذا وتؤمن الدكتورة ملك وقد حاولت خلال بحثها ان تبرز بوضوح ان العمل الفنى يولد متكاملا وتمتبر هذه محاولة جريئة منها اذ ان العملية الابداعية فى الفن هى خلق يخضع لقانون التأمل والفكر ثم التجسد المادى للفكر بما يحويه من عملية النمو حتى يكتمل ويصير عملاً قائماً بذاته . ولكن المؤلفة رأت ان العمل الابداعى يمر بكل هذه المراحل والتغيرات وهو مازال فكراً ثم يولد مكتملاً وما يعمله الفنان هو ازالة الأغشية التى تطمس هذا المخلوق حتى يظهر وهذه لا تحتاج الى عملية اضافة او حذف بل الى وقت واسلوب اداء عند الفنان .

وانى اعتقد ان التحليل الدقيق الذى قدمته لنا المؤلفة عن  
الوجود الانسانى فى التصوير المعاصر قلما نجده بهذا التوسع  
وبهذا العمق فيما كتب فى هذا المجال حتى اليوم .

ويسرنى ان اكررها تهنئتى الخالصة للدكتوراه ملك ابو  
النصر بعد ان هنأتها كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية جامعة  
حلوان عندما منحتها درجة الدكتوراه بامتياز على هذا البحث .

ان هذا الكتاب يعد فاتحة موفقة لحياة فنية وعلمية خصبة ،  
والدكتوراه ملك جديرة بأن تحقق الآمال العظام التى تمقدها  
عليها الحركة الفنية فى مصر وايضا تلامذتها فى كليات  
الفنون .

محمد حامد عويس

استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة  
الاسكندرية

ورئيس القسم وعميد الكلية سابقا  
ونقيب الفنانين التشكيليين بالاسكندرية

## بسم الله الرحمن الرحيم

### المقدمة

حين اخترت « الوجود الانساني فى التصوير الحديث » مادة للبحث ، لم تكن لرغبة اثبات أو نفي لمبدأ محدد أعارضه أو أعتنقه وأرغب فى نصرته أو اعلائه . بل كان الهدف هو أن أجعل التفكير فى هذا الاتجاه الذى لازمنى طويلا ، يقودنى بشكل منهجى ، فيه من الادراك والانتباه القدر الذى يتحقق فى نهايته بشكل أكثر وضوحا مفهوم الوجود الانساني فى التصوير ، ليس كما ندركه بشكل عام ومغلف بكثير من الغموض ، ولكن قد يثبت هذا الوجود بشكل مختلف عن ادراكنا وتصورنا الأول ، ويكون على كل حال شكلا من اشكال تحقيق هذا الوجود فى الرؤية التصويرية الحديثة .

ولذلك قد استعنت فى هذه الرسالة بالبحث فى أعمال بعض المصورين التجريديين امثال « موندريان » و « فاسيلى كاندنسكى » و « وبول كلى » للتعرف على ماهية الوجود الانساني فى كل من اعمالهم ، والتعرف على هذا الوجود ايضا بشكل عام فى المذهب التجريدى ، ثم مقارنة النتائج التى وصلت اليها فى هذا البحث النظرى بما حققته فى التجربة العملية الشخصية أثناء القيام بأعمال الرسالة .

وقد ترتب على هذا أن تغيرت عندى بعض المفاهيم الخاصة بالابداع الفنى ذاتها . ومن أمثلة هذا التغيير : يقينى التام الآن بأن كل ما يوجد على سطح اللوحة من اشكال تتصف بالغرابية

ليس هو وليد اتفاق بالصدفة ولا هى رمية فى الظلام صادفت  
اعجابى فتمسكت بها ، بل قد ثبت لى أنها اشكال موجودة فى  
اللاشعور والذاكرة ، قد استجابت لعامل الاثارة ولم اقم انسا  
بخلقها ، بل انى قد أدركت كيف أهيم لها المناخ المناسب  
لتنبثق ولتحيا فى الخارج متخذة وجودا جديدا على سطح اللوحة •

ولقد انتفت ايضا الفكرة التى تقول بالنمو التدريجى للعمل  
الفنى ، فى العمل الواحد ، بل أصبح يقينا أن الفكرة المهيمنة  
تكون مختصرة فى الذهن وان كانت بصورة مجردة ، وأن نمو  
العمل او التقدم بالتصميم ما هو الا مراحل زمنية فحسب ،  
يتحقق فيها بشكل مادى ملموس ، بينما هو موجود اصلا وكاملا  
فى وجدان الفنان ويتم اكتشافه مرحليا بواسطة الحدس والذهن  
المنتقبه •

ولقد أصبح واضحا ان الفنان يظل عقله يعمل دائما  
حتى فى أشد حالات التخيل والحماس الجارف ، وذلك لأنه  
قد ثبت ان عاطفة الفنان مزودة بجهاز عقلانى لا ينمزل عنها  
أبدا (١) •

---

(١) ان جوهر الابداع هو الانفعال : - أ - الانفصال السطحي او التحت  
عقلانى تكون فيه العاطفة تالية للفكرة او الصورة المتمثلة فتكون الحالة  
الانفعالية ناتجة للحالة العقلية •

الانفعال العميق او الفوق عقلى لا ينجم عن تصور بنى يكون هو نفسه  
سببا لبزوغ عدة تصورات ، وهذا الاخير هو وحده جوهر الابداع • فما منشأ  
الانفعال هنا ؟ انه نتيجة لاتحاد مباشر بين المبقرى وبين الموضوع الذى  
يشغله ، فاذا وقع هذا الاتحاد فانه يتبلور فى « حدس » • ان بزوغ الحدس  
يكون مصاحبا لتخطيط متكامل كل ما فيه امكانيات فحسب • وهنا يتقدم  
الفعل بقوة الدافضة فيدفع هذا التخطيط نحو التحقيق الواقعى ، فيحاول  
ان يملأه بالصور • وتكون مهمة الانفعال ان يثير الذاكرة فتتشر الصور التى

« يتضح ان حدس الفنان ذو طبيعة عقلية ، لا غريزية وهو حدس لا يمكن ان يلمس الاشياء ذاتها بل انه يتكون من تجريد موجه » (١) .

ان الوجود الانسانى فى التصوير قد يبدو غير واضح وغير مفهوم لدى الجميع بشكل عملى . وحتى لا يتشعب البحث او يتشتت تسلسل التفكير فى متاهات ، يكون اذن من الافضل تحديد المفهوم العلمى للوجود الانسانى فى التصوير . ولقد سعت باجتهاد وأمانة ، تعقب وظهور واكتمال أشكال هذا الوجود من خلال الاعمال الخاصة بى - مستمينة بتجربتى الذاتية ومدونة لكل ما صادفتنى من صماب فى التفكير أو التحليل أو فى أسلوب الأداء ، وموضحة قدر استطاعتى لكل الجوانب الفاضة التى صادفتنى أثناء التجربة العملية وكيف توصلت الى التغلب عليها فى الكثير من الاحيان وليس فى كلها .

\*\*\*

ليس الاطلاع لجمع المادة العلمية ولا جمع الحجج والاسانيد المؤيدة للفكرة ، بمناسر تحقق وحدها الوصول الى حقيقة نافعة

---

تملؤها ، وعندئذ يأخذ من بينها ما يلائم التخطيط الأخذ فى التحقيق » .  
وقد وقف « برجسون » عند هذه الحركة من التخطيط المجرد الى التحقيق المحقق محاولا ان يتبين دلائقها فقال ان من مميزاتها انها حركة من الكل الى الاجزاء وليس العكس . ومن ثم فان تناول المبقرى لجوانب موضوعه المختلفة يكون موجه بالكل الذى يحمله فى نفسه « : الحدس البرجسونى وجوهر الابداع » ، للدكتور مصطفى سويفى - كتاب الاسس الفنية للابداع الفنى فى الشعر ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .  
(١) كتاب جان برتلى - « بحث فى علم الجمال » ص ٥٤١ ، وهو رأى لريمون بايير .

فى بحث يتعلق بالابداع الفنى ، بل انها الممارسة والتدريب المستمر على التقاط تلك الشفرة المارقة كالبرق التى تمبر الذهن المنتبه أثناء الاستغراق والتأمل وتلك الشفرة التى تحمل ومضة من الحقيقة فتضىء احدى الطرق الموصلة الى اليقين .  
اقول انها تضىء الطريق الممتد نحوه فحسب ، ولكنها لا ترينا ابدا الشئ نفسه لأن هذا الأخير متروك لنا حرية تحقيقه فى الفن . ان هذا الشئ المارق هو الذى يتشبث به الفنان لفترة من الزمن تقصر أو تطول يشمر بها كأنها عمر كامل ، ثم لا يلبث ان يتفقت منه هذا الزمن بعد أن يكون قد أوصله الى تحقيق ذلك الوجود الانسانى ، باستمادة التوازن الوجدانى ، يعنى استمادة السعادة . هذه اللحظة تكاد تكون مجردة من الامتداد كاللحظة المحسوبة ، ولكنها هى اللحظة التى أسمى الى امتلاكها ووضعها فى اطار من الزمان والمكان ، بعد أن كانت بارقة من البقطة الذهنية فحسب ، ومن خلال الاتحاد الذاتى مع تلك اللحظة يتحقق للوجود الانسانى الذى أقصده ، حالة أكثر ما تكون اقترابا من الكمال .

يقول المذهب الاشراقى للسهروردى عن الحقيقة النورية وعن الاشراقية : « ... هى مذهب حركى ديناميكى عقلى تنظمه خطوط هندسية لا متناهية تتشابه فى بناء محكم وهو يقترب الى حد كبير من المذاهب الحيوية التى تعتنق التطور الابداعى من حيث خصوبة الوجود الروحية وتدفق حيوية العقل .  
فالوحدات الوجودية متشابهة تتبادل مع بعضها اشارة روحية خصبية بحسب مراتبها . وهذه الصلات النورية الروحية هى التى تربط الوحدات فى نظام هندسى دقيق يحيا حياة روحية بما يعتمل فى داخله من حركات الالائة العقلية اللامتناهية ، وهذا الوضع يمهّد لوحدة الوجود »

فالحقيقة النورية يحس بها الواصل المنسلخ من البدن .  
وتنفرج لديه المعرفة بالوجود فلا يحتاج الى الفعل العقلي بين  
دواعي المعرفة والوجود ، وهو يرى الوجود في وحدة شاملة  
ليس في حاجة معها الى تخطيط هندسي يقيم وحدات منفصلة  
البناء ولو انها متصلة الاسباب » (١) .

هذا ويتفق المذهب الاشراقي في موضوع المعرفة مع ما  
ورد في فلسفة أرسطو في « ان فعل المعرفة وحده هو الذي يوحد  
بين العارف وموضوع المعرفة حيث تنتفي الثنائية » ، « وان  
عملية التوحيد تصل الى كمالها ومداهها اذا تطور الفعل الموحد  
وهو المعرفة ، وأصبح حبا » .

« The unitive act however, can only attain to its completion, if  
knowledge engenders and Possesses over into love » :

وبهذا المعنى يوضح القديس توما الاكويني رأى أرسطو  
في فعل المعرفة (٢) .

ويجدر بي هنا ، حفاظا على امانة التجربة التي اقوم بها  
أن أقرر أنه لم يتحقق لتلك التجربة وجودها اصلا وبالشكل  
الذي أردته لها ، ما لم يكن ما يدور في تفكيري متجها نحو فكرة  
بعينها مسيطرة ومهيمنة ، بل هو أكثر من ذلك ، يكون متجها  
نحو حادثة ما قد اكتملت في زمن مضى ويتجه اليها الذهن بكلية  
اتجاها مطلقا . ومن الواجب ان اوضح ايضا ان الهدف ليس هو  
تصويرا لحادثة ما بعينها من الذاكرة ، أبدا ، بل الهدف هو  
تهيئة المناخ النفسي للتوصل الى تلك «المنادا الاستطيقية» ، وهي

---

(١) « اصول الفلسفة الاشراقية » للدكتور محمد علي أبو ريان ، ص

٢٠٠ - ٢٠١ .

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

حالة وجدانية يستطيع معها الفنان ان يتصل بالحادثة موضع التفكير ، بل ان يتحد ذهنيا معها ، بكل ما تشتمل عليه من فكرة وقوة باعثة للفكرة والتي تولد الفعل او مجموعة الافعال التي تكونت منها الحادثة ذاتها فى الماضى ، ثم ردود الافعال الموجبة لها فى الزمان وفى المكان . وبهذا الاتحاد أو تلك المنادة يصبح الفنان بكيانه المادى والروحى مسرحا لحدوث الحادثة من جديد ، فى الزمان والمكان الذى تتحقق فيه بشكلها المادى كمعمل تشكيلى (١) .

ان التثبيت بالمعرفة السابقة بأسس التصميم وأصوله ، كدراسة اكاديمية والالتزام الدائم بالقواعد العلمية كالاتساق والتوازن اللونى ، لايسهل الامور على المصور بل هو فى مثل

---

(١) ديكارت ، للدكتور نجيب بلدى ، ص ١٠٥ - من النفس الى الله -  
« هل يميننا التأمل فى النفس على الخروج منها الى العالم والكون والوجود ؟ »  
... « ان كل فكرة ليست الا تفكيراً يقصد موضوعاً معيناً بالذات .  
لنفحص فى افكارنا لعلنا نتهدى الى واحدة منها يخرج بنا التأمل فيها من  
النفس الى الوجود الخارجى » .  
وتقسم الافكار الى ثلاث : -

١ - الافكار الخارجية والعارضة تكون صادرة عن الحواس وتدل على موضوعات خارجية تشبهها ( الصوت - اللون - الطعم ومركباتها من افكار واجسام واحداث ) .

٢ - الافكار المصطنعة : أساسها الافكار الخارجية السابقة ويعملها الخيال بتركيب مبتكر يجمع بعضها الى أجزاء البعض الآخر .

٣ - افكار نظرية : ونعرفها بمجرد النظر فى طبيعتها مثل افكارنا عن الشيء والوجود والنفس والحقيقة والامتداد ، وعن الله .  
وتلك الافكار ثابتة فى النفس لاشك فى وجودها مهما وجدت موضوعات خارجية تقابلها . اذ يبدو أن النفس لا تحتاج الى الحس والخيال للتفكير فى ذاتها وفى انها موجودة أو فى عيوبها او نقصها . لكل فكرة وجود صورى أو فعلى ولكل فكرة وجود موضوعى أو تمثيلى .

تلك المرحلة ، قد يسبب عائقا للتقدم المطلوب تحقيقه فى تلك التجربة .

ان الاكتسابات والمهارات والخبرات السابقة لا تنكر ابدا ضرورتها وفائدتها ، ولكنها هنا قد كانت سببا فى الحد من الانطلاق الى ان تمكنت من طرحها جانبا لفترة من الزمن . أنه شيء لا يقبل الجدل ان على الفنان التمسك بحقه المقدس فى الانصراف عن القواعد . لأن قواعد الصناعة الفنية لا يمكنها ان تكون مطلقة بما انها مستمدة من أذواق الناس وأجناسهم المختلفة وتفضيلاتهم التى تتغير باستمرار تبعا لتغير احتياجاتهم المادية والاجتماعية ، كما ان هناك اختلاف دائم حول ماهيات تلك القواعد الجمالية وحول جوهرها ، اختلف فيه ولا يزال معظم الفلاسفة والمفكرين .

لذلك يجب على الفنان ان يفسح المجال للدفعة المبدعة للتحقق بشكلها الغفل أولا دون أى تدخل متمدد يعوق هذا الانطلاق ، ان هذا ليس معناه ان يلقى الفنان وظيفة العقل ابدا ، بل عليه ان يترك هنا للحدس ان يقوم بدوره . « ذلك لأن الحدس عند الفنان له طبيعة عقلية وليس هو بالحدس الفريزى » (١) . « لذلك فهو يعطى بطبيعته نوعا من التجريد الموجه الذى يقوم باذابة وصهر عناصر ومفردات الموضوع الاصلى او الحادثة موضع التفكير ، ليحل محلها مجموعة علاقات واتجاهات ومساحات تكون هى الاساس الذى سوف تبنى عليه الصورة » ، ويكون منبعها ذلك العمل الجديد الذى اوجده الفنان ليحيا بداخله اثنام الاداء الفنى .

---

(١) رأى لريمون باير Bayer من كتاب جان بارتليمي - بحث فى علم الجمال ، ص ٥٤١ طبعة يوليو ١٩٧٠ .

«... حين نتذكر وقائع ماضية وحين نؤول وقائع حاضرة وحين نسمع حديثا ، وحين نتابع تفكير غيرنا ، وحين نصنفى الى انفسنا ونحن نفكر ، أى حين تشغل عقلنا مجموعة من التصورات المعقدة ، فنحن نشعر أن من الممكن ان نقف موقفين مختلفين ، - فاما ان نكون فى حالة توتر ، أو نكون فى حالة استرخاء ، ويتميز الشعور الاول خاصة بوجود جهد فيه ، وانتفاء هذا الجهد فى الشعور الثانى - فهل حركة التصورات واحدة فى الحالتين ؟ هل العناصر من نوع واحد ، وهل العلاقات بينها واحدة ؟ هل فى التصور نفسه وفى الاستجابات الداخلية التى يحققها وفى شكل الحالات البسيطة التى يتألف منها وفى حركتها وتجمعها ، كل ما هو ضرورى للتمييز بين الفكر الذى يرخى لنفسه العنان ، وبين الفكر الذى يتركز ويقوم بجهد ؟ بل ألا يدخل فى شعورنا بهذا الجهد شعورنا بأن التصورات تتحرك حركة خاصة ؟ » (١) .

فليحذر الفنان الا يظهر بنفسه بشكل سافر او واضح او شديد المباشرة . بل عليه ان يتمسك بهذا النوع من الحياء - ان جاز هذا التعبير - الذى يحجب وجوده العقلى . ان هذا الغياب الجزئى هو الذى يدعو المشاهد الى التقدم بداخل العالم المقترح فى الصورة ، فيتعرف على سبله ويسير فيها ثم يندمج معها بالتدريج وبذلك يتم عنصر المشاركة الوجدانية .

«... ان ديكارت يميز فى اللذة الجمالية مرحلتين او « طبقتين » : المرحلة الاولى هى التى يعمل فيها الحس دون ان يكون بمقدورنا ان نفسر عمله ، والمرحلة الثانية - وهى مرحلة لا يمكن تصورها بدون الاولى - هى مرحلة يعمل فيها الذهن

وعمله معروف لنا • واذن قللذة الجمال مصدران : حسى وعقلى ،  
ولكى تكون اللذة حقيقة يجب ان تتزاج عناصر  
المصدرين » (١) •

اذن يجب أن يوجد الفنان فى عمله دون أن يكشف عن  
قناعه ، متمثلا بذلك صنعة الخالق للطبيعة ، اذ ان الله يوجد فى  
الخليقة بشكل نشمر بوجوده فى كل مكان ويظل محجوبا عنا  
دائما •

---

(١) من كتاب ديكارت للدكتور عثمان امين ، وهو رأى « ليفيكتور باش »  
عن اللذة الجمالية عند « ديكارت » ، ص ٢٣٩ •



## الباب الأول دراسة تحليلية لرؤية المصوّف "بول كلي" التجريدية

### الفصل الأول :

- (أ) - الطليمة كما يفسرها « بول كلي »
  - الفرق بين الحدس والمعرفة الاستدلالية
- (ب) - كيف أقام « بول كلي » مذهبه التجريدي
  - أثر الجمال العددي والرياضي على أعمال « بول كلي »

### الفصل الثاني :

- (أ) - وجود العالم ومعنى فكرة الامتداد
  - لعالم الاجسام
- (ب) - علاقة الامتداد بالحركة وتغيير النظرة التقليدية
  - رؤى الحركة ومكونات شخصية « بول كلي » الفنية
  - البداية من مرحلة الكمون الى اشكال التطور المختلفة
- (ج) - الحركة الداخلية للكائنات
  - المادة تصبح مكانا وزمانا معا
  - حول المادة والروح
- (د) - طريق نحو التصوف



## الباب الأول

### دراسة تحليلية لرؤية المصوّر "بول كلي" التجريدية

إذا كان من اليسير اكتشاف الروابط الوثيقة بين الفن الحديث والمدنية المعاصرة من خلال رؤيتنا لأعمال بعض المصورين أمثال « فرناند ليحيى » أو « ديلونى » وطبعاً من خلال أعمال « بابلويكاسو » ، فإن الأمر يختلف إذا نظرنا إلى أعمال المصور « بول كلي » .

إن حتمية تلك الروابط لا تثب إلينا من الوهلة الأولى وذلك بسبب اختلاف موقف هذا المصور وتفردّه بشخصية تميّزه عن الذين ذكرناهم فى البداية .

إن « بول كلي » لا يسمّى إلى تأكيد قدرات الإنسان باخضاع الطبيعة لأرادته ، أنه لا « يشوه » بل هو يشكل ، أو بمعنى أدق أنه لا يتخذ الواقع المرئى أساساً لابتكاره ، بل أنه يبتكر طبقاً لواقع أكثر عمقا ، طبقاً لطبيعة الطبيعة .



## الفصل الأول

### أ - الطبيعة كما يفسرها « بول كلي »

« ان الطبيعة فن أبدعه فنان آخر ويجب ان ننظر اليها على أنها مثال نستعين به لخلق شيء يضاهيه وذلك بوسائل الفنون التشكيلية » \* (١)

ان هذه العبارة توضح لنا كيف يشمر هذا المصور بالطبيعة . لقد اخذ « بول كلي » في تأمل الاجزاء الدقيقة في الكائنات الصغيرة بحب وشفف ، مثل النباتات والطحالب والرخويات ، وحاول أن يشبع فكره وكيانه بالمبادئ التي تحكم تلك الكائنات ، حتى يستطيع أن يبدع بفنه طبقا لروح تلك المبادئ ، فيصبح بذلك غنيا متحركا أصيلا في جمال وفي جلال وعمق « الطبيعة الكبرى » \*

ان المتأمل لأعمال « بول كلي » ، ذلك الفنان الاوروبى الذى ولد فى مدينة برن بسويسرا عام ١٨٧٩ ، يرى انه يختلف فى فنه التجريدى عن عاصروه من الفنانين الاوربيين ، ان أشكاله وتشكيلاته لا تقف عند تجريد الاشياء من صفاتها الوضعية او النفعية بهدف خلق علاقات تشكيلية جمالية صرفة ، بل انه يذهب الى اكتشاف الروح الكامنة وراء مادة الشيء فى حد ذاتها . انه يبحث فى العلاقة التى تربط كيان السمكة السابحة فى المام مثلا مع تتابع التموجات والايقاع المائى الذى يشكل حياة المياه والانهار والمحيطات ، ومع نمو الطحالب والاصدف والعق داخل الصخور . انه ولاشك يسمى الى امتلاك روح المادة ليصنع منها هو ايضا ، مادة عالمه الانسانى الذى يتحقق فيه وجوده \* ولذلك

---

(١) كتاب الفن الحديث لجوزيف اميل مولر ص ٨٨ \*

نراه فى اعماله يوضح لنا انسانية المادة وكيف يستقيم الحوار بين الانسان والمياه ، وبين الانسان واحجار المنازل ، أو بين الانسان ونمو النبات المنبعث من الأرض .

وقد ذهب « بول كلى » يفضل صدق حاسته الفنية وعمق اقتناعه بالهدف السامى الذى يسعى اليه فى فنه ، للتوصل الى ان يجعل هذا النوع من الحوار الثنائى ملموسا ، بمعنى ان يكون الوجود الانسانى ليس هو الوسيط الموضح لنا بشكل مادى علاقة المياه فى المحيط بالكائنات التى تحيا بداخله ، فنجد ثلاثة عناصر هى: الكائنات المائية، الانسان ، الايقاع المائى، بل نراه قد استطاع ان يخلق بين المشاهد وبين العمل الفنى حوارا مباشرا الى اقرب الحدود . ذلك لأنه ألغى دور الانسان الوسيط ، بين عناصر الطبيعة وبين المتفرج ، باندماج الفنان وبفضل عملية التقمص الوجدانى مع عناصر الطبيعة ، فنجد فى اعماله « السمكة - الانسان ، والنهر - الانسان ، والطير - الانسان » ... وهكذا، والسبب هو ان الفنان استطاع أن يتصل بالايقاع الداخلى الذى تحيا به الاشياء فى الكون ، وهو ما كان يميز أعمال صديقه المصور « فرانز مبارك » وهى حالة التقمص التى سماها Transmutation (١)

عند هذه النقطة ننتقل الى معنى ظاهر الاشياء ثم الى باطن الاشياء وكيف يكشفها « برجسون » فى مذهبه الروحى .

يقول برجسون : « ان الحدس نوع من « العرفان » شبيه بعرفان الغريزة ، ينقلنا الى باطن الاشياء ويطلعنا على ما فيها من طبيعة متضردة لا يمكن التعبير عنها بالالفاظ ، وهذا بخلاف المعرفة الاستدلالية او التحليلية ، التى لا تطلعنا

---

(١) كتاب مارسيل بريون عن الفن « الفنتاستك » ، ص ٢٩ - ٣٠ .

الا على ظاهر الاشياء » • « انه التعاطف العقلى الذى  
ينقلنا الى باطن الشيء ويجعلنا نتحد بصفاته المفردة » •

ان هذا الحدس البرجسونى يكون شديد الشبه بالحدس الذى  
يقول عنه « شوبنهاور » : انه ينسى الانسان فيه نفسه فى لحظة  
معينة من الزمان فلا يدرك الا حقيقة الشيء الذى يتأمله » •

### ب - كيف اقام « بول كلى » مذهبه التجريدى

ان المصور « بول كلى » قد تخطى مرحلة انبهار عالم الفن  
بالمادية والتى نتجت عن ازدهار نظرية التطور « لهربرت سبنسر »  
التى جعلت كل مكونات الانسان نفسها مادية خالصة • اننا نجد  
« بول كلى » قد قلب هذا المعتقد ، فأصبحت كل مكونات المادة  
عنده انسانية • يقول « بول كلى » : « انى احاول البحث عن  
نقطة بعيدة كائنة فى بداية الخلق ، وأن استشعر صيغة واحدة  
للانسان وللحيوان وللنبات والارض والنار والماء والهواء ولكل  
القوى الدائرية » *Les forces giratoires* (١) •

---

(١) انقوى الدائرية التى ذكرها المصور « بول كلى » هى التى نوجدنا  
عند ديكارت فى تحليله للعالم المادى وتحديد لهسمى الخلاه والملاء • يقول  
ديكارت :

بما أن المادة عبارة عن امتداد فلا امتداد بغير مادة • واذن ،  
فالعالم كله « ملاء وفى القول بالخلاه تناقض اذ أن الخلاه يستلزم انعدام  
المادة ، والغضاء نفسه مادة لانه امتداد كما رأينا » • ولما كان العالم « ملاء »  
فحركات الاجسام فيه دائرية شبيهة بالحلقات المغلقة ( نظرية الدوامه ) ،

ثم نرى « بول كلّي » بمسد ذلك يقول : « انى أقطن عند الموتى وعند الذين لم يولدوا بعد - انى اقترب من جوهر الخلق اقترابا يفوق ماهو مسموح به واقتربا اكثر من المألوف ، ولكنى لم اقترب بالقدر الذى يكفينى » .

الى جانب هذا الاسلوب التحليلي الذى يشكل العلاقة بين المصور « بول كلّي » وبين العناصر فى الكون من حوله ، نراه يهتم بقوانين النمو والتطور ، وعلاقة الاعداد والارقام الرياضية بالقيم الجمالية فى الرؤية الفنية الحديثة ، دون أن يتجرد من نزعة الروحية بل انه يضيفها على عقلانيته وماديته ومنهجه التحليلي نفسه .

ونحن نفسر هذا الدافع الذى يقود بالفنان الى التعمق حيث الجذور دائما ، بأنه رد فعل لادراكه الداخلى العميق بأنه بشر فان وأن العالم سوف يبقى من بعده حين يصبح هو ترابا تذروه الرياح . ان محاولة « بول كلّي » التوصل للرؤية الشمولية التى تشتمل على وجود الانسان متحدا بالنبات والحيوان وعناصر الكون ، ثم

---

فذلك لان الجسم الذى يتنقل من مكانه لا يمكنه أن يخترق طريقا فى الملام الا اذا دفع امامه اجساما أخرى وهذه الاجسام بدورها تدفع هى أيضا اجساما غيرها وهكذا ، بحيث ترتد الحركة الى النقطة التى بدأت منها » .  
« ..... اذن فليس فى عالم المادة الا علم واحد هو الميكانيكا ، وجميع العلوم الاخرى ، الفيزيكا ( علم الطبيعة ) والكيمياء والبيولوجيا ( علم الاحياء ) ليس الا معرفة الاشكال الخاصة التى يمكن ان تتخذها حركة الجوهر الممتد » .

« ..... واذن فالله لا يمكن ان يكون قد خلق الامادة ممتدة ، ذات حركة كيميائية ثابتة ، وتنقل هذه المادة من جزء من الامتداد الى الآخر وفقا لقوانين بسيطة وثابتة » . ( ديكرت للدكتور عثمان امين ، ص ٢٠٣ - ٢٠٥ ، طبعة ١٩٦٩ ) .

محاولة احتواء الانسان لقوانين النمو فى الطبيعة للتعرف على اسرارها ، ما هى فى الحقيقة الا سعى نحو الخلود بواسطة الفن او الجمال ...

- « الجمال الممدى فى الارقام الذى يقود الى التوصل للجدور الواحدة التى يتولد منها الجمال فى الطبيعة وفى الفن على السواء » ( بول كلى )

- « الرياضة هى نموذج فى اليقين والوضوح - ان المقدمات الرياضية تمتاز بأنها مطلقة ومرتبطة ببعضها فى حلقات فى سلسلة تكمل بعضها البعض وهذا هو اساس اليقين الرياضى » (١) .

ويقول روني ديكارت ايضا : « ان الحكمة الكلية او الميتافيزيقا تقوم على التأمل العقلي وأن العقل هو أعدل الاشياء قسمة بين الناس وكلنا نمتلك القدرة على الوصول للحقيقة على شرط ان يتحرر العقل من أى سلطة فكرية أو دينية » .

وسنحدد بايجاز وسائل المعرفة فى المذهب الديكارتي :

أولا : المعرفة بواسطة الحدس : وهى المعرفة العقلية المباشرة للحقائق البسيطة . وممنى الادراك المباشر للحقائق البسيطة هو ان أدرك انى موجود أو أن الكل يكون اكبر من

---

(١) ديكارت - نفس المرجع السابق .

الجزء أو أن الشيء هو نفسه • كما اننا يمكن ان ندرك الزمان  
والمكان والاشكال •

ثانيا : المعرفة بواسطة الاستنباط : وهو ثانى وسيلة لبلوغ  
اليقين • انه عمل ذهنى نصل بواسطته الى شيء نعرفه ممزقة  
يقينية •

## الفصل الثانى

١- يقين «ديكارت» بوجود العالم ومعنى فكرة الامتداد

وتقريب هذه الرؤية إلى مفهوم «بول كلى» من التجريد

« أعلم الآن علم اليقين حقيقتين: أعلم انى موجود ، وأن الله موجود » . أنا موجود : بمعنى أن لى نفسا متميزة عن بدنى وهى قادرة على أن تبقى بدونى ، فهى خالدة لا تموت . والله موجود ، ولليقين بوجود الله منزلة رفيعة عندى . فمن دون الله كنت أبقى سجيناً فى « الكوجيتو » (١) لا أبرحه ، ومن دونه كنت اعرف نفسى ولا اعرف شيئاً آخر . ولكن وجود الله ضمان لكل علم ولكل يقين ، وبوجوده استطيع أن أعبر الهوة التى حفرها الشك بين فكرى وبين الاشياء ، واستطيع ان اطمئن الى وجود العالم الخارجى .

ذلك ان الميل الطبيعى القوى الذى أشعر به والذى يدعونى الى الاعتقاد بوجود ذلك العالم هو ميل « يستحيل ان يسوقنى الى ضلال ما دمت قد استنفدته من الله الذى هو الكامل الصادق الذى لا يخدع » . استطيع اذن أن أثق من النتائج التى تفضى اليها الاستدلالات العقلية مهما يكن حظها من الطول والتعقيد ، ما دمت ارعى فيها شرطاً واحداً ، ان يكون لى فكرة واضحة متميزة عن كل خلق فى سلسلة الاستدلال . وقد يحدث احياناً ان أضل فى بحوثى ولكنى اكون حينئذ انا المسئول وحسبى ،

---

(١) « انا افكر اذن انا موجود » .

وارادتى لامتناهية ! وقد تتعجل ارادتى فى الحكم على الاشياء  
قبل ان يراها عقلى بوضوح وتميز . والله اذ منحنى الحرية  
والاختيار منحنى القدرة على الخطأ والصواب » (١) .

فوجود الله هو الذى يضمن وجود العالم الخارجى ولكن  
العالم الخارجى لا يكون وجوده الحقيقى على نحو ما نعرفه  
بحواسنا ، . . « لأن الاحاسيس انما هى افكار غامضة مبهمه  
لا تؤدى الى اليقين الذى نتوخاه ، ولن يتكون لنا من الاحاسيس  
اى يقين عن طبيعة الضوء او الصوت مثلا » . « والضمان الالهى  
يفيد ان ما يصح ان يوجد حقا انما هو ما يكون موضوعا  
لفكرة واحدة متميزة . فاذا بحثنا وأمعنا النظر لم نجد فى  
تصورنا للعالم الخارجى الا فكرة واحدة متميزة دائمة باقية  
مهما تغيرت الصفات الحسية ، وتلك هى فكرة الامتداد » .  
ونستطيع بها ان نطلق الاحكام على وجود العالم المادى وعلى  
طبيعته . فاذا لقينا جسما ما فيكفى ان نسائل أنفسنا بصدده :  
عن أى شئ يكون لدينا فكرة واضحة متميزة حين نفكر فى  
هذا الجسم ؟ » .

ويوضح لنا العالم فكرته بهذا المثال :

« لناخذ مثلا هذه القطعة من شمع العسل ولم يمحض على  
استخراجها من الخلية الا زمن قصير . فهى لم تفقد بعد حلاوة

---

(١) مبادئ الفلسفة ، الباب الاول ، مادة ٣٩ ، الترجمة العربية للدكتور  
عثمان أمين .

العسل الذى كانت تحتويه ، ولم يزل بها شئ من رائحة الزهور التى قطنت منها ، لونها وحجمها وشكلها اشياء ظاهرة للبيان ، وهى الآن جامدة باردة نستطيع ان نلمسها ، واذا نقرت عليها احدث صوتا ما . واخيرا جميع الاشياء التى يمكن ان تجعلنا نتعرف على الجسم بتمييز نلقاها فى الشمعة . ولكن بينما انا اتكلم ، أضعها قرب النار ، فماذا اشاهد ؟ يذهب بقية طعمها ، وتتلاشى رائحتها ويتغير لونها ويضيع شكلها ويزيد حجمها وتصبح من السوائل ، وتسخن حتى لا نكاد نستطيع لمسها ، ومهما ننقر عليها فلن ينبعث منها صوت . أما تزال الشمعة باقية بمد هذه التغيرات جميعا ؟ يجب ان نقر بأنها باقية ، ولا يستطيع احد انكار ذلك . واذن فما الذى كنا نعرفه فى قطعة الشمع هذه بتمييز ووضوح ؟ - لاشئ يقينا عن طريق الحواس ما دامت الاشياء التى كانت تقع تحت حواس الذوق أو الشم أو البصر أو اللمس او السمع قد تغيرت كلها فى حين ان الشمعة باقية » (١) .

بهذا التشبيه او المثال يفسر ديكارت معنى « الامتداد » او « الصفة الاولى » وهو جوهر الجسم المستقل عن جوهر النفس .

اذن ، ما الذى يبقى من الشمعة والذى يدركه الذهن فيها بوضوح وتميز انما هو امتدادها ، لا ذلك الامتداد الحسى الذى أتمثله بحواسى وىخالى ، بل هو الامتداد الذهنى المجرد من الالوان والاصوات والمماسات .

---

(١) ديكارت : اليقين الثالث : وجود العالم ، ص ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ ،

« ليس الامتداد هو ماهية الشمعة فحسب ، بل ليس الحجم وليست المادة شيئا غير هذا الامتداد المجرد الذى يدركه الذهن والذى هو أشبه بالفضاء الهندسى » .

« اما الالوان والاصوات والروائح والطعم فكلها » صفات ثانية « وليس لها وجود فى ذاتها وانما وجودها فى أذهاننا (١) » .

وهنا أعود الى تجربتي الخاصة وأذكر ان عملية الذاكرة والخيال فى الخلق الفنى يجب ان تكتمل لها عناصر اخرى عندي وهى تلك الاشياء الصغيرة مثل القواقع او العظام او أنواع من الحجارة ... الخ ، والتي ألجأ اليها أثناء عملية الابداع الفنى فأحتاج دائما الى لمسها وفحصها بشكل متكرر ومستمر . وبذلك يتحقق الادراك الذهني والادراك الحسي للذاتان يتكون منهما معنى الامتداد هنا .

ويتبين من ذلك اننا لانعرف « العالم الخارجى » معرفة مباشرة بالحواس ، ولا ندركه ادراكا مباشرا كما هو فى ذاته ولكن كل ما نعرفه عنه هو الصور الذهنية والافكار التى فى أذهاننا . « اما ان هذه الصور والافكار مطابقة لموجودات حقيقية لا وهمية ، فهذا ما لا نعلمه الا بالوسيط او بفضل

---

(١) ( باركل ) للدكتور يحيى هويدي ، ص ١٠٤ و ١١٢ . ( باركل ) فيلسوف لا مادي إيرلندي - القرن ١٧ - ولد سنة ١٦٨٥ ) .

« الصديق الالهى » لأن من غير الممكن ان نتخذنا الافكار التى اودعها الله فينا مع ميل قوى الى الاعتقاد بأنها صحيحة » (١) .

وحتى تأخذ فكرة الوجود المادى حقها فى هذا البحث ، نجد انه من واجبن الرجوع الى معنى المثالية كما يراها المذهب الحديث . ان كلمة مثالية قد استعملت فى مجالات ومعانى شديدة الاختلاف حتى يكاد ألا يصح لها معنى محددا ، ونحن نريد ان نرجع الى اصل لفظ المثالية لنجد انه يضع للفكرة او المثال المكانة الجوهرية ومنها مثالية افلاطون . اما مذهب المثالية الحديث كما ورد فى فلسفة راسل ( وحتى باركلى ) فهو يرى

---

(١) كثيرا ما عابوا على ديكارت هذا الاتجاه المثالى فى فلسفته ، لانهم خلطوا بين الشك او المذهب الارتياى والمذهب المثالى . ولكن بعد ان اكتشف العلم الفيزيولوجى الحديث ، قد اصبح مؤكدا ان كل ما نعرفه عن العالم الخارجى انما مرده الى احوال الوجدان الشخصى كما رأى ديكارت . ان ديكارت جرد المادة من كل صفاتها الا واحدة وهى هذا الامتداد الذى فصل بين المادة المجردة وبين ما يعلق بها من احساس للمس أو البصر ، لذلك اصبح لها كيان باقى ودائم ، مستقل عن فكرنا ، ولكن هنالك آخرون قد الحقوا بالامتداد احساس المس والبصر تلك ، فأصبح لوجود للمادة كلية الا فى فكرنا واذا خرجت منه لم يتبقى منها أى شىء ولا حتى تلك الصفة الاولى واصبحت عنا ..

وقد فُهم الفيلسوف باركلى الى التوسع فى هذا المعنى حتى انتهى به الامر الى انكار الوجود وسلب الحقيقة من كل ما يمكن أن يكون تصورا ذهنيا او فكرة ويطلق على هذا النوع من المثالية اسم اللامادية *immaterialisme* . لأنه ينكر المادة .

( باركلى ، اللامادية - كتاب الدكتور يحيى جويدي ، طبعة ١٩٦٥ : ) .

ان هناك ، الى جانب صور الحس التى تأتى من التجربة البسيطة العادية ، صوراً أخرى أو معانٍ معقولة ، وأن حقيقة العالم الخارجى هى كونه مدركاً ، « وأن المثالية بهذا المعنى عبارة عن الذهاب الى ان ما هو موجود أو ما يعلم انه موجود يجب ان يكون بوجه ما عقلياً » .

ويجب ان نعرف ان ديكارت لم يقصد بفكرة الامتداد او الصفة الاولى للمادة ، ولا بنظريته فى الصفات الثانية وما يخصها من زوال لارتباطها بالحس واللمس والبصر . . . الخ ، لم يقصد ان يحكم على العالم المادى بالفناء ، على المكس ، انه جعل له جوهرًا منفصلاً عن كل عوامل الخيال والوهم . ولقد استطاع ان يبرهن وجود العالم الخارجى عن طريق الذهن دون الحواس ، بذلك كان وجود ذلك العالم أقوى وأمتن أساساً .

ب - العلاقة بين الامتداد والحركة عند ديكارت وتغير النظرة التقليدية الى عالم الاجسام تكون مدخلاً مناسباً لدور الحركة عند « بول كلى »

لقد ظهر لنا فيما ذكرنا ان الفكرة الواضحة للعالم المادى هى اذن فكرة الامتداد . وتستوجب تلك الفكرة بالضرورة وجود الحركة التى هى عبارة عن تعاقب الأمكنة التى يشغلها جسم واحد فى الامتداد . ولا يمكن ان نتصور الحركة من غير الامتداد ، فهما اذن الشيئان الخارجيان اللذان لهما الوجود حقاً ، وهما الشيئان الفريدان اللذان يمكن ان يبحث فيهما علم الطبيعة لقد كان للجسم فى مثالية أرسطو جوهرًا مكوناً من صورة تحدد طبيعته وتضفى عليه خواصه ، و « هوى » هى الاصل

العامل لتلك الصورة والتي تضمن لها البقاء - فكلما أراد ارسطو أن يفسر خواص كائن ما أو أفعال له لجأ الى تلك الصورة الجوهرية وهي بمثابة القوة الخفية المستترة •

وجاء ديكارت ليكمل النفس متميزة عن البدن وأنه لا يوجد خارج الفكر الا امتداد وحركة ، وبذلك قضى ديكارت على فكرة الصورة الجوهرية ، وفسر الكون المادى تفسيراً آلياً لا يأخذ الا الحركة وقوانينها • « اذن فجميع احوال المادة وظاهراتها - فى نظر ديكارت - ترجع الى الحركة : فظاهرة الصوت مثلاً ليست شيئاً له وجود خارج نفوسنا ، اذ لا يوجد فى الخارج الا حركة اجزاء واهتزازاتها بالاذن • وليس الثقل ولا المقاومة خاصية ذاتية للجسام واسما الطبيعة المادية بأسرها ليست الا سلسلة من الحركات حتى اصبح العالم المادى مشكلة من مشاكل الميكانيكا » •

ان هذا الكون لما كان امتداداً فحسب ، فقد وجب ان يكون حاصله على خواص الامتداد جميعاً • بهذا تغيرت النظرة التقليدية الى عالم الاجسام ، ومنذ ذلك الحين اصبحت المادة شيئاً قابلاً لان يتمقل ويدرك بالذهن • فبينما كانت المادة فى فلسفة افلاطون وأرسطو تمثل مافى الاشياء من عنصر عرضى غير عقلى ولا ينفذ الذهن اليه ، اذا بها تصبح على يدى ديكارت وقد جعل المادة عين الفضاء الهندسى وشيئاً قابلاً لأن يتمقل وتمقل ذلك الفضاء نفسه ، « وبهذا لم تعد الفيزيكا التى هى موضوع المادة

مجال الاحتمالات كما كانت بل قد أصبحت الطبيعية هي علم  
الضروريات « (١) » .

- ان المصور « بول كلي » من اصل سويسرى المانى .وقد  
احتوى كيانه بالوراثة على مضامين شرقية من حيث تشبيهه  
بالاساطير والحكايات الخيالية التى سيطرت على نقطة المخيلة  
عنده منذ الطفولة الاولى ، وبالتالى على رؤيته للكون من حوله ،  
وكان هذا بفضل انحداره من سلالة افريقية عن طريق جدته من  
والدته ( شمال افريقيا ) التى شيدت فى خياله المتفتح قصورا  
من الاساطير العامرة بالطيور التى تنطق بلسان آدمى ، وبالجبال  
التي تتحرك مع مسيرة الانسان ويعيا فيها الصخر والحجر حياة  
البشر .

وحين ننظر الى اعمال المصور « بول كلي » نراها قد احتوت  
على فكرة النمو والتطور الى درجة كبيرة ولكن بأسلوبه وشخصيته  
المميزة التى تتصف بالمقلانية والتحليل العلمى الممتزج دائما  
بتلك الروحانية العميقة التى لم يتخلى عنها ابدا .

حين عالج « بول كلي » فكرة التطور بمعنى النمو ، فنحن  
نراه ينتقل فى اشكاله وحركاته من مبدأ داخلى يتصف بالكمون ،  
الى حال الظهور حتى يصل بمرحلة النمو الى نهايتها (٢) مثله

---

(١) ديكارت : وجود العالم ، ص ٢٠٣ للدكتور عثمان أمين ، طبعة  
سادسة - ويعارض رأى ديكارت بهذا الشأن برجسون فى كتابه عن المذهب  
فى الفلسفة ( ص ٨٩ - ٩٠ - ٩١ ) .

“ Singularité des Plantes ”

(٢) لوحة اسمها تفرد النبات

كمثل مبدأ الحياة الذى يخلق من المادة الحية اطوارا كالنطفة  
والملقة والمضفة والمظلم ... وهكذا .

- ينتقل بول كللى ايضا الى ذلك التطور الذى له صفة التبدل  
المتجه الى غاية ثابتة ويوضحه لنا على مراحل المتعاقبة (١) .

ولقد اظهر لنا بول كللى بوضوح معنى التبدل المتجه الى  
غاية ( ثابتة او غير ثابتة ) فى الكثير من صوره ورسومه الخطية ،  
التي قد راعى فيها نوعا من التسق الهندسى الذى أضفى على  
تجريدته صفة التمثل الكامل والاتزان والحساب . غير أننا  
نشعر أن تلك الآلات الهندسية والحركات الميكانيكية التى تحيا  
بها عناصره فى الكون لها علاقة وثيقة بأدراك العالم الخارجى  
وبالمادة بشكل خاص .

يقول ديكرت : ... فقد وجب ان يكون الفكر فى صميم

---

قام المصور بصلها عام ١٩٢٩ ، وهى كما قال ترينا ما للعناصر النباتية من قوى  
غريبة تفوق تخيلنا كأنها تنمو فى عالم اخر . انها مخلوقات وليدة  
المقدرة الذهنية . حين تلجأ الى التعبير بالخط والشكل عن ادراكنا للعناصر  
الطبيعية . لذلك رغم كونها لا تصور الطبيعة فى مظهرها ولكنها مقننه كاشكال  
طبيعية .

- كذلك لوحة ( الزهرة فوق الصخر ) التى صورها عام ١٩٤٠ . لقد  
استطاع كللى برسمه لتلك الاشكال الخطية فوق سطح ملون ، ان يخلق جوا  
مأساويا شديدا . التأثير لانه ينقلنا الى ذلك العالم السميق فى القدم حيث تبدأ  
قوى الطبيعة فى خلق العنصر البسيط ثم المركب ثم الأشد تركيبيا وهكذا الى  
ان نندمج تماما مع عملية الخلق الاولى تلك ونشارك فى نمو تطورها التدريجي .  
(١) لوحة بول كللى : الهمجي والنمطي والجليل قام برسمها ١٩٣٦ .

" Barbare, Classique et Solennelle "

الاشياء وتحت الامور الحسية نفسها ، ووجب ان يكون بمقدور الفكر الانساني ان يرتفع الى فكر قدير متمال ، وأن يجد في ذلك القدير المتعالى تفسيراً للعالم . وبعبارة اخرى ، ان الوضوح والتمييز مع انهما آية اليقين ، محتاجان الى سند من الصدق الالهى . والحقائق الرياضية نفسها ليس فى وضوحها وتميزها ضمان كاف ولن يكون لها قيمة الا اذا كان الله صادقا غير مغادر وظاهر ان تلك العملية ضربا من الدور ( بمعنى المجازفة اوالتك ) (١) .

ويقول ديكارت : « كل معرفة حقيقية لا تخلو من بعض الوجوه من دور ( شك ) ، ويشبه ان يكون الدور موجودا فى الطبيعية وفى الاشياء نفسها . ألسنا نرى العصفور قبل ان يجسرب جناحيه ، يقذف بنفسه خارج العش ؟ كل كائن حى يقوم بشيء من المصادرة على المطلوب (٢) . حين يستخدم اعضاء جسمه بلا تردد وان كان يجهل بعد ، اذا كانت تلك الاعضاء قد جعلت لبقائه او لهلاكه . . . ولايكاد

---

(١) ديكارت : د عثمان امين الطبعة السادسة - الله ، صفاته ، وأفعاله ص ١٩٥ - ١٩٦ . يقول الاستاذ عثمان امين فى تعليقه على مبدأ ديكارت هذا فى « الشك » : ولعلنا اذا رويناه الفكر فى هذا الدور الديكارتي أن نلتمس للفيلسوف بعض الماذير اذ نجد أن نظرية الصدق الالهى هذه نقض لافتراض الشيطان الماكر ما دام هذا الافتراض هو السبب الاكبر الذى دعا الفيلسوف الى أن يشك فيما قد يبدو اوضح الحقائق وأكثرها تميزا ، فإذا اراد الفيلسوف ان يضع حدا لذلك الشك المحرف او المبتايزيقى اذن فقد وجب ان يكون الفكر فى صميم الاشياء .

(٢) المصادرة على المطلوب هى مخالطة تجعل المطلوب جزءا من مقدمات البرهان المراد به انتاعه  
"Petition de Principe"  
المعجم الفلسفى ، جميل صليبا .

العلماء فى بحوثهم ينجون من تلك المصادر ، والحق أننا مهما  
نفعل فبداية العلم ليست علمية ، وانما هى مسلمات من غير  
برهان والعلم الذى يفسر كل شيء لا يستطيع ان يفسر البدايات  
التي هى عنده كالمسلّمات . وينبغى قبل الشروع فى العلم ان  
يؤمن الباحث بامكان العلم . وذلك الايمان عبارة عن اعتقاد  
بان البدايه صادقه لا كاذبه وأن ملكاتنا آلات للمعرفة  
لا للأوهام » .

اذن لقد اكد ديكارت ان الذهن مخلوق اصلا ليدرك الحقيقة  
وهذا فى حد ذاته يؤكد ويسلم بأن العالم سائر الى غاية معلومة  
وهو لا ينمو نموا عشوائيا الى حيث لا هدف ، بل ان ديكارت يؤكد  
ان هناك تطابقا واتساقا مدبرا بين قوانين الفكر وقوانين  
الوجود نفسه . ان هذا ما هو الا اعتراف بوجود خالق واحد  
أراد أن يكون الفكر للعالم والعالم للفكر ، وأن فى صميم كل  
قضية مهما تكن ، اعتقادا عفويا بوجود الله (١) . لقد احتسوى  
موقف ديكارت الميتافيزيقى على قدر هائل من المشاركة فى غزو  
المسالم .

وقد ورد عنه هذا اللفظ بالذات : « لم تعد مهمتى مقصورة  
على أن أتأمل فى انفعال واحترام وجود عالم الخلق ، أو أن

---

(١) ليبنيز Liebniz ، رائد المثالية المتفائلة الحديثة فى المانيا  
( قرن ١٧ ) وهو الذى تكلم عن المونادا التى يتكون منها الكائن الحى والتى  
تؤلف انسجاما كلياً بين سائر المونادات فى الوجود فيصف العالم بالتناسق  
الكامل والانسجام المدبر اصلا فى الوجود .

« اتفرج عليه » ، بل أصبح لزاما على منذ هذه اللحظة وبما  
لوعبيى من قوة خلافة ، أن أغزوه وأن اسيطر عليه . لقد فقدت  
معايير الماضى قيمتها وما دام وعى الأنا لذاتها ( الكوجيتو )  
موجودا فى مبدا كل معرفة صحيح ، فالمقيار الوحيد للفكر هو  
الفكر نفسه « (١) » .

لقد اشتملت كل أعمال بول كلى التجريدية على مختلف  
أنواع التطور والنمو كما ذكرنا وليس ذلك الذى يمر عن تطور  
ونمو الكائنات المادية والحسية فحسب ، بل هو الذى يرمز الى  
ان وراء تلك الاشكال فكرة محركة ، وهو حريص كل الحرص  
على ابراز تلك الفكرة بصورة لا تقل فى اهميتها عن الشكل  
النجمالى للعمل . لذلك فهو استعمل الرمز فى احيان كثيرة ليمبر  
عن القدر مثلا . وهو بذلك لا يفصل اعماله عن مضمون الفكرة  
أبدا ، ولكنها فكرة تنبعث من الضمير أكثر منها آتية من  
المقل (٢) .

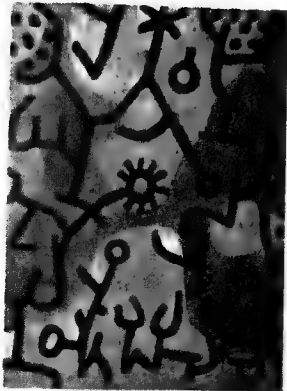
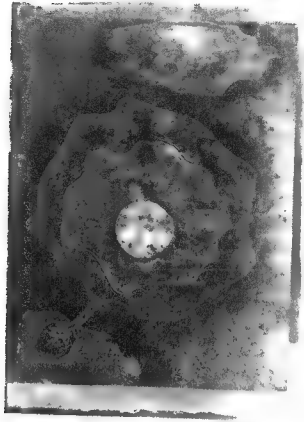
ان بول كلى يصور لنا كيف انتقل الفعل : بالقوة ، من  
الفكرة المحركة الى ان تجسد فى عمل تشكيلى يتصف بالتجريد  
ويصور تطورات ونمو الفكرة المختلف فى مراحلها المتعددة حتى  
يتم للفكرة الاكتمال .

« التطور اذن هو اتمام واكتمال للمادة مصحوب بتبديد  
للحركة تنتقل المادة خلاله من حالة تجانس غير معين وغير ملتحم

(١) ديكارت . للدكتور عثمان أمين طبعة سادسة .

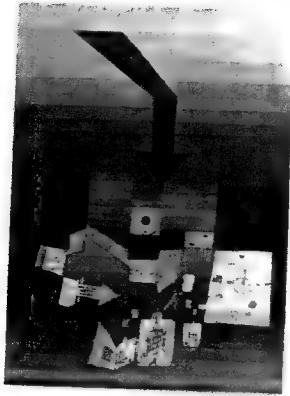
(٢) المكان المضروب "Lieu frappé" اسم اللوحة بتاريخ ١٩٢٢ .  
أن التدرج اللونى على مساحة من الاشكال النباتية تنقسم الايحاء الدرامى  
الذى يجسده هذا السهم الذى يمثل اصبح القدر .

تفرد النبات ( كلي ) ١٩٢٩



الزهرة فوق الصخرة ( كلي ) ١٩٤٠





بول کلی المكان المضروب



الى حالة من اللاتجانس المئين والملتحم بحيث تنضج الحركة  
المتبقية فيه لتبديل مواز « (١) » .

وهذا التعريف لمعنى التطور ، اذا استبدلنا فيه كلمة  
فكرة بكلمة مادة لكان هو نفسه التحليل لمعملية نمو الفكرة فى  
ذهن الفنان وتطورها فى اطوارها المتعددة حتى تصير شيئا  
جماليا ملموسا متحققا فى العمل الفنى .

ان نمو وتطور الفكرة لا يكون الا بوجود طاقة محركة .  
وهذا يقودنا الى الكلام عن مفهوم الحركة وكيف يصورها بول  
كلى فى أعماله التجريدية .

### ج- الحركة الداخلية للكائنات

#### كما يدركها المصور « بول كلى »

ان العلاقة التى تربط بين العناصر فى تصميمات المصور  
بول كلى تبنى على الايقاع او التوازن او شكل من اشكال  
الحركة . ولكننا نستطيع أن نصفها بأنها « الحركة الداخلية  
للكائنات » وليست هى الحركة السطحية المرئية التى تعرض  
نفسها علينا فى ظاهر الاشياء .

ان الحركة التى تظهر فى اعمال المصور بول كلى هى حركة  
الاجسام حين تمتلئ بالقوة وتتحول تلك القوة الى فعل يتم

---

(١) تفسير المعجم الفلسفى جميل صليبا جزء ١ ، ص ٢٩٤ . عن معنى  
التطور. لهوربرت سبينسر فى كتاب. (المبادئ الاولى  
( Premiers Principes, th XVII

بالتدريج . ان هذا التدريج فى خروج الفعل من القوة وفى اكتمال مراحل هذا الفعل قد أوجد فى اعماله شعورا بزمان خاص ، يختلف فى نوعيته عن الزمان الذى نحيا بداخله فى واقعنا . ان الزمان هو وليد الحركة لانه هو الفترة التى تفصل بين انتقال الشيء من وضع الى آخر ، أو هو الفترة التى تفصل بين تبدل النوع الى نوع غيره . انه الزمان المحصور الذى ندركه والذى تتحدد به حياتنا على الارض ، وادراك هذا الزمان يتطلب شاهدا عليه .

ولقد اوضح لنا بول كلى انه يطمع فى ان يصور الحياة الداخلية للكائنات وتلك الحركة التى تمثل زمانها الخاص . ان بول كلى يطمع فى ان يكون اكثر من شاهد للفعل الذى يقوم بتحريك القوى الكبرى داخل الكائن الحى او حتى داخل المادة ( الحية ) حتى يتمكن من الوصول الى ذلك الزمان الخاص الذى تحيا فيه المادة والذى سوف يمكنه من ادراك الزمان المطلق . ولقد تمكن كلى من الاندماج « بالفعل » ذاته بفضل وجدانه الفنى .

ولكن كيف استطاع بول كلى ان يصل بنا نحن المختلفين عنه بكياننا الجسمانى والوجدانى وبما يحتوى عليه فكرنا من اتجاهات وما لنا من ميول واذواق ، كيف استطاع بول كلى ان يجعلنا نشاركه تلك المتعة الفريدة ؟ كانت وسيلته هى خلق نوع من اللغة الطبيعية التى تتألف ابجديتها من الاشارات والحركات والتنظيمات الخطية واللونية ، لغة استطاع بواسطتها ان يقيم الحوار بين عناصر الطبيعة النباتية والحيوانية والمادية . ان اقامة حوار تستوجب أن يكون هناك فكر مشترك ، والفكر

المشترك يخلق نوعا من المشاركة في الوجود، فلا وجود بدون تفكير، وإذا توقفت عن التفكير توقفت أيضا عن الوجود \* لقد جاهد الانسان دائما للتخلص ، لا بل للنجاة فقط بوجوده ، من هوة العدم . ان كل فكرة في حياتنا هي نجاة من هذا العدم الذى يتربص بنا ، ويوازى دائما خيط حياتنا . اذن فضمن استمرار الفكرة هو ضمان لاستمرار الوجود ، وهى اذن درجة ترفعنا نحو الغلود . والانسان يعلم علم اليقين انه بشر فان رغم يقينه بخلود الروح ، ولكن هناك قبل اليقين مراحل طويلة مر بها الوجود الانسانى ، مراحل من الظنون ومن المعتقدات كان يحيا فيها الانسان فى اول خروج الانسانية من مرحلة « الكوزموغونية » ثم بعد ذلك كانت هناك المرحلة الطوطمية والتي لا زالت تعيش بداخل كل منا مدفونة فى صميم الوجدان يحيط بها اللاشعور . لكن فى احيان كثيرة تستجمع تلك الحياة قوتها بشكل فجائى وتكون لها تلك الوثبات واليقظات فتستطيع أن تنفذ الى مجال ما قبل الشعور (١) . والفنان يحس بتلك الحركات الوجدانية العميقة بداخله ويتحفز لها بذهن منتبه ويهيئ لها المناخ النفسى المناسب لتظهر ولتحيا ولو حياة مؤقتة ، لكنها غنية ومثيرة ومذهلة ، وفى تلك المرحلة يختار الفنان بعنسه القوى ، ما يناسب العمل الذى يقوم به او الفكرة التى تسيطر عليه ، من بين ما يعرضه له الشعور من صور وأشكال

---

(١) اطلق فرويد اسم ما قبل الشعور Préconscient على الاحوال اللاشعورية التى تستطيع من تلقاء ذاتها أو بواسطة الارادة أن تبتاز عتبة الشعور وتصبح شعورية .

وحركات • وفى الواقع تكون تلك الفكرة المسيطرة هى الباعث الحقيقى للقوى التى ايقظت هذه الحياة الطوطمية الاولى من سباتها المؤقت وهى التى قادتها الى اجتياز اللاشعور ، ثم ما قبل الشعور ثم هى التى تنتقى منها المفردات ويعود ما تبقى الى سيرته الاولى ، لا يضيع أبدا ، بل هو الذى يكون المخزون فى عالم الذاكرة ، هذا العالم المجيب الذى لاتضيع فيه نفمة ولا لمحة ولا لون ولا أى انفعال حسى مهما مضى عليه الدهر •

ان المادة عند بول كلى هى مكان وزمان فى آن واحد ولذلك فنحن نشمر باشتراكنا معها وبمعايشة افعالها ، وبالاختصار فللاوساطة بيننا وبينها بل اصبح الحوار مباشرا - فحين تنمو الحركة على سطح اللوحة تنمو ايضا حركة موازية لها فى القوة وفى الاتجاه بداخل القنان • ويكون وضع المشاهد للعمل الفنى هو بمثابة مواجهة بين ( الانا ) و ( الانا ) الاخرى ، وهى تحديد لتلك المسافة الحرجة التى سوف يتحقق داخل اطارها ذلك التوافق او الانسجام بين جوهر العمل الفنى وبين المشاهد له • او بمعنى أدق ، الاتصال بين مادة النفس ومادة الشيء المعروض للنظر (١) •

ان الاشياء المحيطة بنا تتحرك حركة اضافية بمعنى أن لها حركة فعلا ولكنها حركة مضافة الى حركة الكرة الارضية وهى الاصل ، او الى حركة القطار او الطائرة مثلا ، ولكن تختلف الحركة التى نحس بها فى صور بول كلى فهى حركة لاجسام تحاول ان تنبثق من حالة كمون مؤقت الى حالة ظهور ديناميكى متبعه الاصلى جوهر الكيان سواء أكان نباتا أو حيوانا أو كيانا بشريا •

---

(١) تنبنى رأى ر • باير الذى اوضحه جان بارلمى فى « بحث فى علم الجمال » ، طبعة سادسة ، ص ٥٤ •

ولقد كان بول كلى دائما يهتم بالحركة ابتداء من النقطة  
ثم تتحرك النقطة فيكون الخط \* وان التحول من النقطة الى  
الخط هو الذى خلق الزمان الخاص داخل عمله الفنى \*

ليست الحركة فى اعمال بول كلى هى فقط لخلق توازن معين  
فحسب، بل هى تهدف الى الشعور بتجميع للقوى المحركة للعناصر  
فى أكثر من جسم له أكثر من صفة طبيعية \* فهذا الخليط  
اللامتجانس من بشرى ونباتى وحيوانى ومادى وأثيرى ينتج عنه  
حركة واحدة حتى ولو بدت متشعبة ، وتلك الحركة الواحدة يتم  
بها الوصول الى زمان المادة الاولى التى خلق منها عالمنا \*

قام بول كلى بتسجيل افكاره هذه ونشرت عن طريق  
( الباوهاوس ) عام ١٩٢٥ حيث كان يقوم بالتدريب هناك \*  
ولقد أثرت افكاره الفنية على مسار الفن الحديث وعلى الاتجاه  
التجريدى بشكل خاص فى أيامنا تلك (١) \*

لقد تأثر بول كلى بلا شك بالنزعة التحليلية التى اجتاحت  
القرن العشرين سواء العلمية او الفلسفية او الفنية ، ولكن  
تحليلاته للعناصر كمادة لم تجرد المادة من محتواها الحيوى  
والروحى \* اننا ندرك العالم المحيط بنا ادراكا حسيا أولا  
واحساسنا هذا يستند الى مجموعة من المظاهر التى تنتمى بدورها  
الى فئات مختلفة من الاشياء مثل الجماد والنبات والحيوان

(١)

" Pedagogical Sketch book "

"PAUL KLEE On Modern Art" تحت عنوان Faber كتيب لـ

والهواء والماء والانسان • وما تلك الاشياء الا المدلول الرمزي  
الذى تتجسد بها تلك العناصر فى ادراكنا •

ولقد اهتم العلماء بتحليل المادة وكانت لهم اغراض مختلفة •  
كذلك نراهم يصلون الى نتيجة مختلفة • فكلهم علماء وكلهم  
باحثون وكلهم يجرون وراء اليقين ، ولكن لكل منهم طبيعته  
المتميزة عن غيره والتى توجه الباحث نحو هدف يختلف عن هدف  
الآخر • ونحن نرى المصور بول كلى ينهج منهج التحليل بواسطة  
التجريد ولكن بهدف الوصول الى الروح بداخل المادة وليس  
بهدف انكار العالم الروحي وتحويل كل شىء الى مادة خالصة •  
بذلك نجد أن المادة فى عالم بول كلى قد تفوقت على ماديتها •  
 واصبحت مجموعة من الاحداث الجزئية والمادة لا تكفى بأن  
تشغل حيزا فى المكان فقط على سطح الصورة ولكنها تعيش احداثا  
زمانية مرتبطة بهذا المكان الجديد الذى خلقه لها الفنان • لذلك  
فالعامل الفنى عند بول كلى هو مكان وزمان فى آن واحد •

والباحث لا يكتفى بما قاله الفنان ذاته عن افكاره وأعماله  
بل هى مجال يستزيد منه كل فنان ، فيبحث عن مصادر لذات  
الفكرة تكون قد وردت فى فكر فلسفى أو فى اتجاه علمى او غيره  
من وسائل المعرفة ، فتزيد الامور وضوحا ويصبح الظن اعتقادا  
ثم قد يصير الاعتقاد يقينا بعد ذلك • وقد عالج الكثير من  
الفلاسفة قضية المادة والروح او النفس والجسم ، ونختار منها  
ما قاله برجسون فى هذا المجال :

• ان كل واحد منا هو جسم خاضع لنفس القوانين التى تخضع  
لها سائر اجزاء المادة : اذا دفعته تقدم واذا جذبته تقهقر ، واذا

رفعته وتركته سقط . غير انه الى جانب هذه الحركات التى تحدثها علة خارجية احداثا آليا ، هناك حركات أخرى يبدو أنها تأتي من الداخل وتمتاز عن الاولى بأنها لا يتنبأ بها وتدعى بالحركات الارادية . فما هى علة هذه الحركات ؟ هى ما يدعوه كل منا بكلمة «أنا» وماهى هذه «الانا» ؟ هى ما يخيّل الينا - خطأ أو صوابا - أنه يصفو من كل جهة على الجسم المنضم اليه ، ويفوقه فى الزمان وفى المكان . اما فى المكان فلأن جسم كل منا محدود بحجمه ، على حين اننا نمضى بالادراك وبالبصر خاصة الى أبعد من جسمنا بكثير ، فنبلغ النجوم . وأما فى الزمان فلأن الجسم مادة والمادة موجودة فى الحاضر ، والماضى يترك فيها اثارا . لكن هذه الاثار لا تعد اثارا للماضى الا فى وجود شعور يدركها ويفسر ما يدركه على ضوء ما يتذكر ، شعور هو الذى يحفظ هذا الماضى وما يزال يتلف به ماسار الزمن ، ويهيىء معه مستقبلا يساهم فى خلقه » . وما الفعل الارادى نفسه الذى ذكرناه منذ لحظة الا مجموعة من الحركات تعلمناها فى تجارب سابقة ، ولكن نوجهها اتجاهها جديدا فى كل مرة . « تلك القوة الشاعرة التى وظيفتها فيما يبدو هى لا تنفك تأتى الى الدنيا بجديد ، فهى تخلق جديدا فى خارج ذاتها لانها ترسم فى المكان حركات لا يتنبأ بها ولا يمكن التنبؤ بها ، وهى تخلق جديدا فى داخل ذاتها ايضا لان الفعل الارادى يرتد الى الذى أراده ويبدل طبع الشخص الذى صدر عنه بعض التبديل ويحقق بضرب من المعجزة هذا النوع من خلق الذات

لذاتها ، حتى لكان هذا الخلق بذاته هو الغرض من الحياة  
الانسانية » (١) .

**عالم الكائنات الدقيقة التى يعرضها الميكروسكوب  
وتناول الفنان « يول كلى » لها بعد مرورها من ذاكرة  
الفنان وإيقاظها لكوامن اللاشعور**

— ان محاولة الاقتراب من المنبع والمثور على المصدر  
والجوهر ، هدف يسمى اليه العلم والفن ، وجميع المحاولات  
التي تهدف الى الحصول على المتعة والسعادة البشرية ، وقد سخرت  
كل الجهود لهذا الغرض لأن سر هذه السعادة المفقودة قد يبدو  
صعب المنال فنتصوره بعيدا جدا ، بينما اتضح ان سر هذا اللغز  
موجود بجوارنا يحيا فى ايسر واصغر موجودات الوجود .

وقد ساهمت آلات التصوير الدقيقة والمكبرات والكاميرات  
والصور التى ينقلها الينا الميكروسكوب والاشعاع الحسدية  
والموجات الضوئية ، قد ساهمت كل تلك الاكتشافات ليس لحل  
لغز الحياة ولا الى التوصل الى فكرة الخلود فقط ، بل كلها قد برهنت  
على ان ما خفى علينا هو أعظم مما نعلم . ان رؤيتنا لما هو داخل  
الاجسام المتناهية الصغر ، وكشف ما كان يخفى على العين  
المجردة ، قد أعاد لنا عالما افتقدناه مع سريان تيار الزمن ، انه

عالم الاشكال البدائية حيث النبضة الاولى وحيث البذرة الاولى .  
وقد يكون احيانا كيان متناه فى البساطة أو كيان متناه فى  
التمعيد ، ولكنها دائما اشكال توحى بنقام ما هو جديد بكر دائما  
ولذلك فهى تميد اليها الشعور بالامان لان هناك وجودا اسمي ،  
وأعلى يمكننا فى كل وقت ان نطمئن اليه . وقد استطاع التقدم  
فى فنون التصوير السينمائى ان يرينا كيف تميش تلك العناصر  
المتناهية الصغر ، درب من المامى والمغامرات - أو هو يبدو لنا  
كذلك - أو حتى معارك حقيقية ( وهى متمثلة فى غزو  
الميكروبات للخلايا السليمة فى الجسم ) ، فهل يشعر الانسان  
بأن جسده هذا هو فى كل ثانية مسرح حقيقى لتلك الممارك ،  
تتحرك بداخله كل تلك الجيوش المتحاربة ؟ لا . ولكن هذا هو ما  
نتكون منه فعلا ، فكل هؤلاء الابطال يحيون داخل كياننا حياة  
تكاد ان تكون بالنسبة للنظرة الخارجية حياة اسطورية .

وقد رأينا أن نوضح النظرة التى أدت بنا الى رؤية اعمال  
المصور بول كلى من هذه الزاوية ، بأن نعرض هنا اجزاء مما  
ورد فى فلسفة برجسون عن اصل المادة والتطور بين الغائية  
والآلية :

« التطور يتسم بطابع الخلق الدائب لاشكال جديدة وصور  
متباينة من أنواع وأفراد ، ويتسم كذلك بعدم السير فى اتجاه  
واحد بل فى ثلاثة اتجاهات متباينة :

- الاتجاه الاول : هو حركة الحياة الصاعدة ، وتقابلها  
حركة المادة الهابطة ، حيث تسقط النفس عندما تحتك بالاشياء

المحسوسة • بيد أن النفس تصعد الى اعلى حتى تصبح وجودا لطيفا وبلا ثقل والمادة هنا تلمب دورا سلبيا فى انها عائق للنفس من التأمل •

— اما الاتجاه الثانى : فهو الانغماس فى باطن الموجودات حتى تكون فى تماس مع مراكز الكون ... ان النفس حين ترجع الى ذاتها تجد ذاتها فى تماس مع منبع كل حقيقة وكل نور • وتحس الله كذلك عند شوبنهاور نجد ان الارادة الكلية تعمل من باطن اذ هى التى تصور اعضاء الكائن الحى وهى التى تعمل فى اثناء اليقظة والنوم بدون انقطاع ... ان الله كامن فينا وليس فى الامكان الكشف عنه ذلك لأنه فى عمق اعماقنا حيث لانستطيع الوصول اليه •

اما الاتجاه الثالث والاخير : فهو حركة التطور ذاتها • وهى حركة قد اتخذت اكثر من خط واحد لها • فثمة انواع توقفت عن التطور ، واخرى انتكست الى الوراء •

بيد أن التطور قد حقق التقدم فى ثلاثة اتجاهات يعبر عنها النبات بسبباته وخموده ، والحيوان بغيريته ، والانسان بذكائه أو عقله • والاختلاف بين هذه الاتجاهات هو اختلاف فى الطبيعة وليس اختلافا فى الدرجة كما ظن خطأ معظم الفلاسفة منذ ارسطو حتى يومنا هذا ، فيما يرى بروجسون ... ، ومعنى هذا ان وحدة الحياة ترجع الى وحدة المصدر الذى تصدر عنه لا الى وحدة الغاية التى تهدف اليها (١) •

---

(١) المذهب فى الفلسفة لبرجسون ، ص من ٩١ الى ٩٣ •

ان الكثير من الالفاظ المستخدمة فى وصف العالم الميكروسكوبى يمكن ان تنطبق على عالم الفنان بول كلى ، فكلاهما يضعنا امام كائنات واجواء لم نالها وتبدو غريبة فى تراكيبها للوهلة الاولى ولكن سرعان ما ان تصبح واقعا مقنعا لا يقبل الشك فيه وذلك بفضل دخولنا ومشاركتنا فى احداث حياتها الصميمة .

ولكن لماذا لم نشارك صور الميكروسكوب تلك المشاركة الوجدانية التى استطاعت ان تمنحنا اياها صور بول كلى ؟ لانها تفتقر الى تلك الغلالة الرقيقة الغير مرئية التى يتألف منها الخيال والوهم والذاكرة العميقة وحب الانسانية التى فى اعمال بول كلى ، ولان رغبة توصيل الحوار أو تبليغ الرسالة لم تكن موجودة لدى جهاز الميكروسكوب ، ولان كل ما يؤثر فى الفكر يجب ان يكون مصدره المحرك هو فكر ايضا .

ان آلة التصوير أو عدسة الميكروسكوب ليس لها ذات الدافع الانسانى فهى تنقل لنا معلومة ونحن اذن نتعلم منها فحسب ، وتظل العاطفة فى منأى عن هذا المجال . ولا تتحرك المشاركة الانسانية بالعلم وحده ولا بالمعرفة وحدها ولا بالعقل وحده ، ولقد عجزنا حتى الان ان نتصل بعاطفة الالة ! لقد استطعنا ان نتصل ، بفضل الخيال ، وأن نقيم حوارا مع عناصر الكون ، ولكن لم نستطع بعد أن نقيم حواراً مع الالة . ذلك لأن الالة هى من صنع الانسان وهى مرتبطة بالاغراض النفعية . واذا احتوت على مظهر جمالى فهو على سبيل ترويجها وتفضيلها على غيرها . اذن فأساس وجودها هو المصلحة النفعية المادية .

ويضاف الى ذلك أن صانع الآلة على علم تام بأدق تفاصيل تكوينها ويستطيع التنبؤ بأفعالها وردود أفعالها كلها . وكذلك بالنسبة للناظر اليها فهو يعلم ان كل ما يمثل هذا الكيان الالى معروف ومصنوع لفرض معلوم ولا يحتوى على سر ولا على لغز . لذلك يحرم الانسان من انطلاقة الخيال ، ولكن الفنان اذا قام بخلق آلة لم يسبق لها ان وجدت بعد ولا يمكن استعملها فى غرض علمى ولا يمكن تحقيق أى هدف مادى بها ، فى هذه الحالة فقط تصبح تلك الآلة المبنية على الوهم مصدرا لاثارة ملكة الخيال . فالخيال والترقب هما أولا وأخيرا من أهم العناصر المهيئة للمتعة الجمالية .

د - بدائية بول كلى فى التعبير عن الاحساس وعن

الرؤية التصويرية هى طريقة نحو التصوف فى الفن

لقد تمكن بول كلى من أن يقودنا - ببساطة ويسر يدعو الى الحلم احيانا - الى بؤرة الحياة الحميمة للكائنات ، وذلك ليس بفضل دراسته للطبيعة وحدها ، بل بفضل شاعريته التصويرية الفريدة التى تمهد للمعنى وللنفس مما ارتياد سبل العلم المعقدة والوعرة فى احيان كثيرة ، وهو حريص على الا يوقظنا من ذلك الانسجام . لذلك فان بول كلى يخلص لنا جرعة الجمال من كل الشوائب ويقدمها لنا فى صدق مؤثر ومشاركة صافية . ان كل صور هذا الفنان تنطق بالالفة الحانية مع اشياء الحياة لانه يقترب منها بحواس بكر مرهفة . ان تجريدية بول كلى تتمتع بخيال ذكى يستطيع ان يصل الى كل ما هو عميق ويخترق كل

ما هو كثيف ، فهو يجعل السديم يتفتح ويتجلى ليكشف لنا عن كوامنه الخفية • أن فعل التحليق هذا لا يتجرد من الشعور بالاعتراب ، ولكنه اغتراب بدون خوف ولا قلق ، وأثناء هذا التحليق نشعر أن الفنان يزداد رسوخا ، ونحن أيضا معه ، وذلك بفضل احساس أولى يصاحبنا داخل أعماله دائما ، وهو احساس النفس المطمئنة • ولهذا السبب يصف النقاد أعمال هذا المصور بأنها تشبه الاعمال الطفولية (١) •

ولا احد ينكر ذلك • فبالفعل هناك جوانب مشتركة بين فن بول كلى والتعبير البريء عن الطبيعة وعن الاحداث وعن المشاعر التى نجدها فى رسوم الاطفال • وهذا ليس نتيجة افتعال أسلوب ولا رغبة فى التفرد •

وقد يعترض البعض بأن الاطفال ليسوا فنانين حقيقيين من حيث انهم لا يملكون سوى هذا التعبير ولا يمتلكون السيطرة الكاملة على قدراتهم ، كما اننا لا ننكر ما لدى بعض الاطفال من ملكات فنية مبهرة تمكنهم من انتاج يتصف بالثراء والخصب ، وهى بمثابة اكتشافات مذهلة من وحي الالهام والاحساس البكر ولكنها ليست نتيجة ابحاث او دراسات مستفيضة ولا معاناة جمالية عند الطفل •

وعبقريه بول كلى تكمن فى موهبته التى استطاعت ان

---

(١) جوزيف اميل مولار فى كتاب الفن الحديث •

تستعيد الطفولة بكل ما تحتويه من نضارة فى التعبير ومباشرة فى الممانى ، بفضل هذا الذهن المنتبه والادراك البليغ الذى يتصف به نضج الموهبة الفنية الحققة عنده .

غير أن هناك تساؤلات قد تثيرها تلك الصفات المشتركة الظاهرية بين تعبير الاطفال وبين الابداع الفنى فى عصرنا .  
فنحن نميش عصرنا يبدو لنا الان انه غاية التقدم بالنسبة للماضى لقد اضاف الانسان قدرات جديدة الى قدراته البشرية المحدودة ، سواء فى الرؤية او السمع او الحركة ومع ذلك فنحن نجد من الفنانين من يميلون للبسيط العميق والى كل ما هو نقى وجوهى مع شعورهم وتمسكهم بالانتماء لماننا الحديث ، فنحن نرى اعمالهم عليها الطابع البدائى (١) . فهل هم يجهلون انجازات العصر الذى يمشيه الناس من حولهم ؟ أو أنهم يتجاهلونها جريا ورام الايسر والاسهل والابسط ؟ أيدمغ هذا تلك الاعمال بالتصنع او انهم فى تناقض مع عصرهم ؟ لذلك وجب ان نتأمل مواقفهم عن قرب .

ان بول كلى قد يبدو فنانا بدائيا لانه خرج عن الرؤية

---

(١) اعمال السيراميك ( ليرى ) وخاصة ما رسمه من اشكال ادمية تنتمى الى العصر الفيوليتى . كذلك اعمال الحصور « دى بوفيه » Du Buffet التى تكاد ان ترتبط بفنون المرضى عقليا فى ضراوتها وهجوميتها واستفزازها للمشاهد ولكنها حازت اعجاب المثقفين والمفكرين التى هى فى الواقع تكاد تسخر منهم .

الظاهرية المألوفة أو الشائعة بين الناس (١) . لكن هناك أسباباً تؤدي الى عدم الالتزام بالمألوف او بهدم هذه التقاليد . فقاعدة الاكتشاف العلمى ذاتها تدعو الى هذا اذ لم تعد رؤية العين هى المقياس الصحيح الذى تبنى عليه الافكار . لقد عرفت ذلك فى الماضى مجتمعات كانت تجهل التفكير العلمى أو هى تعرفه فى اضييق الحدود ، وذلك اعترافاً منها عن يقين ان الحقيقة ليست كامنة فى الصور التى تنقلها الينا ابصارنا . انها نفس نظرة الطبيعيين او الاولين ممن كانوا يؤمنون بنفس المذهب الفنى : Pre-Naturalistes ، فهم جميعاً ادركوا عجز المقدرة البصرية البشرية رغم ان السالفين لم يلحقوا بالتطور العلمى بينما نجد أن المحدثين منهم قد تخطوه فى اعمالهم الى ما هو أبعد (٢) .

وبعد رؤية الاعمال الفنية لمختلف القارات فى عصور مختلفة ، حديثة ، نجد ان هناك قدراً من البدائية فى معظم الفنون ، ان لم يكن فى كلها ، لان موقف الخلق الفنى ذاته لا يخلو ابداً بل هو يعتمد على الحاسة والشعور والخيال اصلاً

---

(١) ليس الفنان البدائى فى المفهوم الحديث ، كالانسان البدائى الذى ينتمى الى شعوب لم تتأثر بتطور العلم او المعرفة او الذى ينتمى الى مراحل ثقافية هابطة من حيث تطورها الثقافى او الفكرى ، كما تعودنا ان نصف الانسان البدائى ، بل ان الفنان البدائى فى عصرنا هذا هو الذى يتمسك بفطرته الفنية النقية الى جانب احتواء خلفيته الفكرية على احداث المستويات العلمية والفنية .

(٢) اعمال ماكس ارنست وشاجال .

اكثر من اعتماده على العلم والعقل ، تلك هى السمات البدائية دائما والتي يتخذها الفرد فى احيان كثيرة سواء اكان فنانا مصورا او عالما او ممارسا لاي نشاط فنى :

ان هناك مناطقاً واغواراً كامنة فى نفوسنا ترفض الخضوع لسيطرة العلم الحديث مهما تقدم وأحرز من انتصارات .

ان بداخل كل منا انساناً بدائياً عتيد المراس قد يتوارى فترة فى أعماقنا ولكننا لانستطيع ان ننكره أو نقتله رغم ما نعلم من خصائصه البربرية او الهمجية فى احيان كثيرة ، ولا يرغب فى ذلك اى فنان ، لان التضحية بهذا الكائن الحى اعدام للفن كله وهدم لأغنى مصادره .

فى الفن الطبيعي يخضع الفنان بدائيته لضرورات الواقعية والموضوعية فى التعبير . ويكون اختفاء البدائية تماما سبباً يجعل الفن ينحدر الى التكلف والصنعة ، والعنصر البدائى هنا يعنى قدرا من التلقائية فى الرؤية والتنفيذ ، والا فسوف تبدو الاشياء المصورة مطابقة للاصل الواقعى ولكنها ، بالنسبة لكونها فنا ، سوف تفتقر الى ذلك الشيء النابض الذى يكمن فى الابداع او الخلق الفنى .

فى ختام محاولتنا للتعرف على الرؤية التجريدية للمصور بول كلى يجدر بنا ان تلخص ما توصلنا اليه من مجموع الافكار التى ناقشت الفكر البدائى فى الفن الحديث او الرجوع الى المنبع الاصيل فى كل ما يتعلق بالابداع الفنى .

ان البدائية فى العصر الحديث فى مجال الفن ، تبدو لنا كرد فعل ضرورى وصحى امام كل اساليب التعقيدات العلمية المنهجية أو المدرسية . فحينما رفض الفنان استخدام اللغة القديمة التى تتصف بالادب والرقه ، والتى كانت هى اسلوب التعليم الاكاديمى ، فهو يرفض ذلك ليس عن اخفاق فى اتقان الصنعة الفنية ، بل لادراكه ولاكتشافه لفائدتها المحدودة (١) . فان تلك الاساليب كانت تعرض الحلول لكل المشاكل التكنيكية والعلمية مقدما . وقد كان المنهج الفنى يحتوى على ردود لجميع تساؤلات فنانى ذلك العصر ويقدم الحلول لكل المشكلات بشكل حيادى لا يضع فى الاعتبار اى تفرد فى شخصية الفنان المؤدى للصناعة الفنية . وجاء الوقت الذى ضاق الفنان فيه بالوسائل التقليدية وأصبح الهروب منها هو التحرر الفنى بيمينه ، الهروب اذن من كل ما هو قانون صارم او نظام محكم ، وقد أدرك الفنان ان لا شىء يضاهى الشعور بمتعة الخروج عن المألوف أو جمال

---

(١) فى القرن التاسع عشر نجد ان فنانى مدرسة ما قبل رفايل " Pré - Raphaelistes " قد عادوا الى السرواد الاوائل من فنانى ال Quatrecento, Trecento أما التأثيرين فلقد لجأوا الى دراسة الصور اليابانية القديمة والتأثر بالنظام المبتكر الذى كان يظهر فى تصميماتهم ومعالجة الاسطح اللونية فى اعمالهم . كما ان فى القرن العشرين اعاد التكعيبيون اكتشاف الفن الزنجرى . كما ان المصورين والمثاليين الايطاليين قد استلهموا الفن الاترورى لتجديد الوحي ولاحياهم الالهام . والان نشهد العودة الى التصوير الحائظى فى الاتجاهات الاوروبية كلها التى عادت لتستلهم اعمال الفراسة الرومانية القديمة .

التصرف التلقائي او حتى المشوائي فى بعض الاحيان ، حتى ولو كانت النتائج والعواقب غير مضمونة دائما • لقد اصبح هدف الفن هو التغلّى عن المعروف المقيم فى كل امور الحياة فقط بهدف النظر بعيون جديدة ، كأننا نبصر العالم للمرة الاولى ، او نشاهد جمال أول شروق للشمس ، ونحس بأول نبض للحياة على الارض -

ان رغبة المصور بول كلى فى الاحتفاظ بالنقاء الفطرى فى اعماله جعلها تشبه تمبيرات الطفل حيث يتخذ من الفن وسيلة للتعبير عن ذاته ووجوده داخل الكون • ولكن علينا ألا ننخدع بذلك المظهر ، فان أعمال بول كلى ليست وليدة عقلية طفولية بل على العكس ان كلى من اكثر الفنانين ثقافة وتمقيدا وفنه ينوج بالمعاني المستترة ، مع احتوائه ايضا على خصائص الاصاله والطرافة ، والتنوع فى تناوله للخط كقيمة جمالية (١) •

ولقد اوضح الدارسون للاسس النفسية للابداع الفنى تلك الصلة التى تربط اعمال الراشدين بالبراءة والطفولة والانطلاقة المرحية المجنحة التى نجدها فى خصائص انتاج الطفل حين يتناول الفن كاداة للتعبير • ينظر الطفل الى هذه اللعبة فتجذبه ويحاول ان يدفع آباءه الى شرائها ، وينظر الى هذا المقدم فيدعوه المقدم الى القفز عليه ، والكرة تهيب به ان يركلها ،

---

(١) نذكر على سبيل المثال لوحة وجوه الازهار و النوازن غير المستقر ولوحة آلة الزقزقة و أسطورة النيل •

والعصا الى امتطاء صهوتها • وهذا يعنى ان كل ما يجده الطفل من حوله يكون دافعا الى تلك التوترات الدافعة الى الفعل وذلك لان كل ما فى مجال الطفل فهو مرتبط بالانا مباشرة • والانا عند الطفل متجانس وشديد الصلة بالمجال بدرجة تجعل له تأثيرا مباشرا عليه ككل » •

ويختلف الانسان الراشد ، « فالأنا » تكون عنده مستقلة وليست منعزلة عن المجال ، بمعنى ان هذا « الكل » مكون من البيئة والانا معا وهذا الاستقلال والتغير فى « الانا » هو نتيجة الترقى وهنا تلعب الثقافة والخبرة ومختلف اختبارات الحياة دورا هاما فى ظهور عدة اجهزة داخل « الانا » لها نوع من الاستقلال بحيث يمكن لمعض اجهزة « الانا » تلك ان تؤدى عملها دون ان يدفع الانا ككل فى عملية الفعل هذه • ان ادراك المصور « كلى » بهذا المعنى يشبه ادراك العقل وادراك الانسان البدائى « من حيث انه يدرك » الخصائص الفراسية للأشياء » •••• ، بمعنى « أن يدركها على انها دافعة للأنا الى فعل » (١) •

ليس هناك اذن أى سذاجة فى تكوين لوحات « بول كلى » ولا أى معنى ادبى ايضا • بل الموضوع عند هذا الفنان التجريدى يظهر ضمنا ولا يكون اساسا او لا يكون هو نقطة البدء والانطلاق •

---

(١) دكتور مصطفى سويفى ، الاسس النفسية للإبداع الفنى ، ص

وقد يجد الباحث بحق أن مواضيع « كلى » التجريدية تعالج بطريقة علمية لكنها موحية ومؤثرة وتغاطب العاطفة أكثر مما تغاطب العقل ، وكان الشاعر فيه هو الذى يشيد هذا البناء ، فأعماله يمكن أن تصبح نوتة موسيقية ينبعث منها لحن ابدى جميل . ويزداد اقتناعنا واقترابنا من هذا الفنان كلما تأملنا وسائله وأساليبه . ففى بعض اللوحات يبرز الخط فنراه رفيعا ولماحا ، وفى احيان اخرى يتقدم بخطى وثيدة مترددة ، ويتغير الخط ليقترّب من الكتابة احيانا وكأنه رسالة هامة كتبت على عجل ، أو بالعكس ، فهو خطاب يبحث فيه صاحبه عن التعبير الدقيق فيتطلب البطء والتأنى والتركيز الدقيق فى طلب المعنى وفى كل الاحوال لا ينفصل الخط عن الهيكل البنائى فى الصورة ورغم رؤيتنا له بشكل خاص الا انه غالبا ما يذوب مع فواصل درجات اللون فى حالاته المختلفة ، متدرجا فى رقة وانسجام أو متناقضا فى صراحة وفى وضوح .

وقد تأثر « بول كلى » بالمذهب التنقيطى (١) فأخذت اعماله تتسع مساحاتها وتفيض بالحرارة والديناميكية اللونية . ويكون « بول كلى » قد تأثر بالمدرسة الانطباعية الجديدة فى

---

(١) كان المصنوع الفرنسي جورج سورات Seurat هو مبتكر المذهب التنقيطى أو التقسيمى Pointillisme فى القرن العشرين وهو يعتمد على وضع اللون على اللوحة مقسما الى مكوناته الاصليه ويدع للعين مهمة تجميعها فيظهر للرأى متألعا براقا ، كوضع نقطة زرقاء الى جانب اخرى صفراء فينتج عنهما رؤية لون اخضر متالق .

حدود عام ١٩٣٢ قبل ان يعود الى سويسرا محط رأسه هاربا من النازية فى عام ١٩٣٣ . وهناك بدأت خطوط « بول كلى » تزداد اتساعا وبدأت اعماله تحتوى على نوع من الرمزية التى يصعب تفسيرها .

وقد ساعد فى توضيح معنى الرمز كما نجده فى اعمال «بول كلى» ذلك التفسير لعملية الاسقاط كما شرحها «يونيغ» (١) .

« . . . ويكون الرمز من اصل لا شعورى يحتوى على تلك النماذج البدائية ولكنه يتشكل فى المرحلة التى يمر فيها بمنطقة الشعور ، قبل ان يحققه الفنان فى عمله . فالرمز يتضمن عناصر شعورية الى جانب تلك العناصر البدائية التى حملها من مرحلة اللاشعور . . . » « . . . ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى ذهن مرهف مرتق لا ترضيه الرموز التقليدية الموجودة فملا . . . »

« . . . وكما ان الرمز يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية ، كذلك يلزمه ان يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ليمس فى الانسان وترا مشتركا » . . .

فالرمز يعتمد فى ظهوره على الحدس من ناحية ، والاسقاط من ناحية اخرى . « بالحدس يصل الانسان الى الوتر المشترك .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠١ د مصطفى سويفى .

وبالاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا اياه فى شيء خارجى هو هذا الرمز نفسه « (١) » .

بهذه الرؤية الشاملة لمفهوم الرمز نستطيع ان نتفهم الموقف المتميز الذى يقفه « بول كلى » فى التجريد .

وتأتى مرحلة يظهر فيها اقتراب الفنان من الموت بشكل واضح فى اعماله ، ليس فقط فى اختياره للمواضيع ، أو فى ظهور المضامين مثل المدافن والملائكة وما الى ذلك ، بل اننا نستطيع ان نلمس اثر الشعور بالنهاية على درجة اللون نفسها وفى نوع الذبذبة التى تتمرى الخط فيفقد التعبير عن الابتسامة والمرح رغم انه مازال متمسكا بالحمام وبنوع من الاقدام الذى حل محل القوة .

ان « بول كلى » ينفر من الفجيعة والحزن بوجه عام ، كما انه يكره المنف والقلق المدمر . ولهذا فان الشياطين ، ان وجدت فى أعماله ، فهى اما خبيثة او شريرة ولكنها لا تكون رهيبه أو مرعبة أبدا . ذلك لان « بول كلى » لا يسمي الى اثارتنا بعنف ، بل هو يدعونا الى ان نقترب معه عن عالمنا المألوف فيخرجنا من حدودنا الانسانية لنحلق معه فى حالة الانخفاف تلك ، التى يعود بها الى النضارة الاولى والتى تخلقها القطرة السليمة . فالانسان فى عالم « كلى » يعيش مغامرات النبات والجبال والسحاب . ونشعر ان الفنان ينظر الى نفسه عن

بعد ، ضاحكا وساخرا احيانا • من ذلك التجهم الذى يملأ عالم الراشدين والذى استطاع هو بفنه ان يعلو فوقه •

لقد أدرك « بول كلى » ان حياة من حوله ، ونمى المناسـر المألوفة التى تحيط بنا ، لم تعد تمدنا الا بـرموز ضاعت فاعليتها ، فهى رموز ماتت ولم نعد نشعر بأنها تـميد الينا ذلك الاتزان الوجدانى المفقود • ونحن نجد اننا لوعدنا الى ما قاله بمض علماء النفس ، فسوف يسهل علينا تفهم مدى أهمية الرمز فى اعمال المصور « بول كلى » فالرمز هو نتيجة ليقظة كوامن اللاشعور حين ينسحب اليها « اللبيدو » وهو الدفعة الحية للحياة الجنسية ، يقول « يونج » : « ان فى مشكلة الابداع ينسحب « اللبيدو » من رموزه الاجتماعية التى كان متملقا بها فى الخارج لان الاخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتها ، وذلك لما احدثه تطور المجتمع ... ويتجه اللبيدو الى داخل الشخصية ويحدث احيانا أن يثير اعمق مناطقها فتبرز بمض كوامن اللاشعور • ويتعلق اللبيدو بهذا البعض الذى برز ويمليه على الفنان ليخرجه فى اعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا فى موضع الشعور فلا نلبث ان نتعلق به بدلا من الرمز المتـهار » (١) •

وهكذا نجد أن الفنان حين لا يرضى عن وجود العاـسر لا يجد حلا الا بالرجوع الى الماضى حيث يوقظ هذا اللاشعور

---

(١) دكتور مصطفى سويفى ، ( الامسس النفسية للابداع الفنى ) ،  
الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ ، ص ٨٥ -

الجمعى ، الذى يزوده بتلك النماذج البدائية التى قال عنها  
« يونج » انها خير مايدرا الاختلال الشائع فى روح المصر .

ونستطيع ان نصف تجريدية « بول كلى » بأنها ذات طابع  
كشفى لانها قد استمدت عناصرها ومضامينها من ذلك المخزون  
الهائل من النماذج البدائية منبع الفن الرفيع ، وهى منبع الفنون  
العالمية لانها تصل بنا الى هذا الوتر المشترك والمتصل منذ فجر  
الانسانية .

## الباب الثاني مؤلف فاسيلي كاندنسكى من التجريدية ومن الطبيعة

يتضح من الدراسة السابقة ومما كتبه الباحثون فى الابداع  
الفنى أن جوهر الابداع هو الانفعال ، وأن وظيفة هذا الانفعال  
هو أن يؤدي الى فعل ، وأن نتيجة هذا الفعل هو التوصل الى  
استعادة التوازن الوجدانى الذى هو بدوره يوصلنا الى الشعور  
بالسمادة •

وسوف نحاول ان نوضح الصلة التى تربط تجريدية المصور  
« فاسيلي كاندنسكى » بالرؤية الحديثة للطبيعة ولعناصر الكون ،  
وأىضا كيف ينظر هذا المصور الى الكيان البشرى •

ان الانسان موجود دائما فى كل الاعمال الفنية بصفته  
مبدع لها حتى ولو كان هذا الوجود غائبا بصورته الوصفية •  
ولا يتردد أحد فى الاعتراف بهذا طالما تعلق الامر بمعمل واقعى  
يتضمن مواصفات طليعية مألوفة • ان احدا لا يمكن ان يصف  
عملا من اعمال المصور « شاردان » التى تصور الطبيعة الصامتة  
على انها غير انسانية • ولكن بالنسبة للمشاهد العادى ، يكفى  
ان تكون الطبيعة المصورة تكميبية مثلا حتى يتغير الحكم عليها  
وقد يصل الى ان تدمع بالانسانية •

وهذا يدعونا الى التساؤل : هل العقل والفكر والخيال  
المبدع الخلاق لا يمثلوا الانسان كما تمثله قوة الملاحظة ؟ هل  
يكون الانسان أكثر انسانية عندما يقلد ويحاكى فقط ولا يكون كذلك  
عندما يبدع ويبتكر ؟ قد يوصلنا هذا المتطرق المعوج الى اعتبار

ان الموسيقى التى لا تصاحبها كلمات او افكار هى عمل غير انسانى ، واذا تطرفنا فى هذا التيار التفكيرى فسوف نصل الى ان الهندسة المعمارية هى ايضا غير انسانية ! ولكن احدا لم ينكر احتواء هذه الفنون على القيم الانسانية حتى الان ، فى حين اننا نجد ان الشك يحوم حول التجريد فى محتواء الانسانى وفى محتواء الروحى \* ذلك لان التجريد الذى ظهر فى القرن العشرين تحوط به كل التيارات المادية والمقلانية والواقعية العلمية وما الى ذلك ، مما أبعد ما بين التجريد فى ذهن العامة ، وبين افكار العاطفة والوجدان وكل النواحي الروحانية التى هى مكونات النفس والكيان والوجود الانسانى \*

لقد اكتشف علماء الخط ان خطوطنا تدل على شخصيتنا اكثر مما تفعل الكلمات المرصوفة او المعاني التى نكتبها ، وان النمط الفكرى والوجدانى الذى نشأت عليه الحضارات الانسانية على مر العصور قد ساعدت على فهم كتب التاريخ والوثائق المكتوبة وكل ما هو مسجل من صور ، ولكننا وجدنا ايضا ان علم النفس قد اتخذ مجال الفنون هنا للدراسة، وقد أفاد فى معرفة تلك الحضارات بواسطة تحليل السمات الانسانية للأشكال الفنية ومظاهر الرؤية الطبيعية والعلاقات التى تربط بين مختلف عناصر الكون والانسان ، او بوسيلة ادراك الانسان للعناصر الكونية من حوله \*

وحين أسس كاندنسكى مذهب البنائى " Constructionisme " الذى سوف نوضحه تفصيلا فيما بعد ، لم يكن فى معزل عن البنائية كفكرة فلسفية والتى قام بتأسيسها الفيلسوف الفرنسى

« كلود ليفي شتراوس » (١) ، ولكننا نجد في كلا المذهبين التشكيلى والفلسفى صفات مشتركة تحتم علينا المقارنة بينهما من وجهات نظر كثيرة \*

حين يتكلم كاندنسكى عن الضرورات الداخلية كان يهدف الى الضرورة التى توجب على الرؤية الفنية ألا تقف عند القشور وأن يكون المظهر الخارجى للمناصر هو رمز أو دليل يقودنا الى داخل الجوهر حيث يكون علينا ان نقوم بالجهد المطلوب للاتصال بهذا الجوهر وذلك اثرام لوجودنا الانسانى . كان كاندنسكى يهتم دائما بالبدايات الاولى فى الكون سواء فى العناصر الكونية او فى العناصر البشرية . ولذلك سوف نعرض لما ذهبت اليه البنائية كفكر فلسفى وعلاقة هذا الفكر بالضرورات الداخلية التى ذكرها فاسيلى كاندنسكى فى تجريديته \*

يقول الفيلسوف كلود ليفي شتراوس ان الانسان البدائى فى وسط افريقيا وغيرها من المناطق البدائية يسلك ويفكر مثل الانسان المتحضر فى اوربوا وامريكا ، فالأنماط السلوكية والفكرية تكاد تكون عامة فى اساسها الجوهرى بين البشر وليس فى شكلها الجزئى المتغير ، وذلك على أساس مبدأ

---

(١) كلود ليفي شتراوس متخصص فى الانثروبولوجيا ، وهو من اشهر علماء الاساطير المعاصرين ، وين اعمق دارسى علم الانسان والمجتمعات البدائية فى العصر الحاضر ، ومن اشهر مؤلفاته :  
« المجتمعات البدائية » ، « عالم فى الطريق الى الانذار » ، « العقل البدائى » ، « الاساطير » ، المطبوع والنشر \*

التعارضات الثنائية الموجودة فى كل المجتمعات والتى أساسها  
الايجابية والسلبية : مثل الانسان والحيوان - الطبيعة والثقافة -  
المطبوع والنسيء ، وغير ذلك مما هو جوهرى فى العقل الانسانى  
والحياة البشرية .

• ان أكثر التيارات العلمية والفكرية اوجدت فقسان  
التجانس بين أفراد المجتمع المتحضر فى عصرنا الحديث ، ويبدو  
لنا ان تلك الحضارة الحديثة استنفدت بفضل العلوم والرياضة  
والفلسفة والطب والهندسة ، كل امكانياتها العقلية .

اذن أصبح الانسان يشمر بالتشتت الفكرى وأصبح هذا  
التشتت يفقده الامان والشموخ بالراحة اللازمة لتوازنه الوجدانى .  
فبحث فى الجذور لعله يهتدى الى شئ ثابت يستند اليه فيستعيد  
ذلك التوازن المستقر الذى فقده ، فوجد ان المجتمعات البدائية  
التى لم تعرف تلك الهزات الفكرية العنيفة ، لازالت تتمسك  
وتهتدى فى سلوكها بمبادئ العقل البسيط وتعليه عليها فطرتها  
السليمة .

لقد أصر دائما كاندنسكى على اعتبار ان الكون كله  
يتألف من انسجام أزلى لكل العناصر . وهذه الرؤية الشمولية  
التى تسترجع الزمن حتى تصل الى المبدأ الاول والفعل الاول ،  
قد أدت الى موقف تشكيلى منفرد . فالفنان لا ينفصل عن عالمه  
الحديث ولا عن التيارات العلمية ، بل على العكس هو يهتم  
بتحليل المادة والرجوع الى عناصرها الاولى ، والى تلك التراكيب  
التى فرضت على المادة مظهرها المادى هذا .

وتقودنا تلك الرؤية « القديمة » الى الرجوع الى عالم الاساطير ، وهو ركن هام فى اركان البنائية كفكر فلسفى اصلا . . . . . فهى تعيد تأسيس البناء الداخلى للانسان (١) .

وقد اهتمت البنائية بدراسة الاساطير لان تحليل الاسطورة يساعد على استخلاص النظم البدائية الخاصة بها كما ان الدارس للاسطورة يزداد المأما بأنواع البشر حين ينتقل المضمون الاسطورى الواحد من بلد الى بلد ، بل من قارة الى قارة اخرى حيث نجد نفس الاسطورة تتشكل بفعل البيئة المحلية والديانات والمقائد القبلية فتتخذ شكلا جديدا لمضمون واحد . فهى بذلك تحمل فى المضمون المستقر اهم خصائص العقل الانسانى ومكونات وجدانه العميقة .

---

(١) « كثيرا ما ينحصر حل مشكلة ما فى اعادة صياغة المشكلة نفسها ثم حل المشكلة الجديدة » . انها ملاحظة « ترستون » وردت ضمن بحث « جليغورد » فى العوامل التى يتكون منها الابداع الفنى ، وهى ثنائية تتعلق كلها بالجانب العقلى فى الابداع :

- ١ - الحساسية للمشكلات .
  - ٢ - اعادة التنظيم .
  - ٣ - المسبلاقة .
  - ٤ - المرونة .
  - ٥ - الاتصال .
  - ٦ - قدرات تحليلية وتاليفية .
  - ٧ - مدى التركيب فى البناء التصويرى .
  - ٨ - التقويم .
- ( دراسات جليغورد للابداع ، ص ٢٣٩ دكتور مصطفى يوسف ) .

ان الاساطير قبل الاديان والفلسفات ، كانت هى الطاقة التى تحرك العقل البشرى وكانت كلما انتقلت من مكان الى آخر تتزود بمنصر جديد سواء فى الادراك او الحكمة او مكونات عديدة اخرى تنضم الى جوهزها الاصلى وتلتحم به \* وتكون الاسطورة بهذا الشكل قد ساعدت الانسان على التطور بمقله ، من حالة البداوة الاولى او المرحلة الغريزية ، الى مرحلة الحضرة المصرية ، كل ذلك يميز الاسطورة عن باقى وسائل المعرفة العلمية لأنها الى جانب احتوائها على قدر هائل من الوعى والادراك العقلى ، قد حافظت على قيمة جمالية نادرة وهى العاطفة والوجدان اللذان يكملان عملية الابداع والتخيل فى بناء الاسطورة \* وأهم ما يميز هذا البناء الانسانى فى الاسطورة هو ذلك الارتباط او تلك العلاقة الحميمة التى تربط دائما تلك التعارضات الثنائية بعضها ببعض ، كالانسان والحيوان ، والطبيعة والعلم ، والخير والشر ، والعدل والظلم ، و... المطبوع والنيىء \*

كانت فكرة المطبوع والنيىء التى وردت فى فلسفة شتراوس البنائية ، هى محاولة لابرار دور الانسان فى الاستفادة بما تقدمه له الطبيعة أى « تحويل الشىء الطبيعى الفج الى شىء صناعى انسانى » \* ان وراء عملية « الطهو » تلك ، يوجد تراث بشرى كبير من الاساطير ، يوضح العلاقة بين الطبيعة والانسان من جهة ، وبين الانسان وغيره من البشر من جهة أخرى \* كانت اذن مهمة البنائية هى اكتشاف العلاقات الداخلية التى تربط الابنية الجزئية حتى تتكامل فيما بينها فتصبح بناء واحدا !

( وهى العملية التى تقوم بها ربة البيت فى طهو الطعام النيء ، ليصبح غذاء يكتمل به بناء الانسان ... ومن هنا اصبحت الاولوية فى البنائية للعلاقات دون الاشياء \* وكشف هذه العلاقات يعنى امكان التحكم فى البناء نفسه ... ان الصفة الانسانية يجب ان تكون هى الاساس فى دراسة اى بناء ، مهما كان الاعتقاد فى انه بعيد عن الانسان ) (١) \*

هذه الرؤية الفلسفية لفكرة البنائية قد اوضحت المفهوم التجريدى الذى كان يشكل موقف كاندنسكى ورؤيته للطبيعة وللانسان كمنصر فى البناء الكلى \* فهذا المذهب اذن قادر على التعبير عن مفاهيم ومشاعر مختلفة ومتناقضة ايضا ولكنها كلها مشاعر انسانية حتى ولو عبرت عن الحركات الآلية الصناعية التى هى طابع القرن العشرين \*

ولقد وجدنا انه من الملائم ان نستشهد بأعمال اثنين من أبرز رواد التجريدية وهما كاندنسكى ومونديان لأنهما يقفان على طرفى النقيض من المذهب التجريدى \*

ان تجريدية مونديان جاءت تبحث فى القوانين الثابتة التى يتركز عليها الواقع الطبيعى المادى \* وهو يرى ان على الفنان أن يستفيد بناء هذه القوانين فى أعماله الفنية فيما لها من هدف شمولى وعالمى ، هذا على الرغم من كل المظاهر الهمجية او العشوائية والمتناقضات التى تحيط بالاشياء حولنا ، سواء

---

(١) معنى البنائية وطبيعتها من كتاب « المذاهب الفلسفية المعاصرة » ،

لرافع مجمد ، ص من ١٣٥ الى ١٤٤ \* هذا الجزم هو ملخص آراء شتراوس فى

البنائية كما جاء بها المؤلف \*

بفعل الاحداث الزمانية او العوامل الفضائية • ولقد شعر ( موندريان ) أنه تمكن من تلخيص تلك القوانين فى بعض خطوط أفقية وأخرى رأسية ، وفى مجموعة العلاقات التى تنشأ بينها • كذلك نراه قد فضل ، الالوان الاساسية المتكاملة مثل الازرق والاصفر والاحمر •

كان موندريان يعتقد انه فى سبيل الحصول على تجربة فنية تتسم « بالاشخصية » ، وتتمسك بالمطلق ، وأنه يتوجه الى البحث فى الهيكل الداخلى للشكل الجمالى والابتماد عن كل ما يربط اللون « والفورم » بأى تسمية موضوعية وأن العمل الفنى عليه ان يعتمد عن كل ما يحتويه وجدان الفنان من عاطفة • فهل نجح موندريان ؟ لقد استمرت تجريدية موندريان فى اتباع هذا الاسلوب او هذا البحث الجمالى ورغم هذا نجد أن بعض المتذوقين لأعماله وبعض النقاد وجدوا أنها لاتزال تحتوى على نوع من المشاعر ، بل هى تتضمن ذلك الحماس الصوفى الى جانب احتوائها على اليقظة الذهنية والانتباه فى التفكير (١) •

لقد استعان من لهم مثل هذا الرأى فى اعمال موندريان التجريدية ، على الدلالات الخطية والمعالجة الهندسية فى المساحات

---

(١) هذا الرأى يرتكز على علاقة المصور « موندريان » بالفيلسوف « شونيكير » Sheenmakers . وقد ورد فى كتاب « هيربرت ريد » ، الموجز فى تاريخ التصوير الحديث ( من صفحة ١٩٧ الى صفحة ٢٠٠ ) .  
A concise history of Modern painting حيث يشرح الناقد علاقة المصور التجريدى بجمعية فلسفية فكرية تؤمن بالاتحاد مع الخالق •



كاندنسكى الدائرة السوداء ١٩٢٣



اغفامة باللون الاحمر ١٩٢٥





کازیمیر مالیفکی انتزاعی ۱۹۳۴



حرکت ۱۹۳۵



وما لها من مدلول صريح على جوانب شخصية موندريان الانسانية التى ينضج بها كل هذا المظهر العقلانى الحسابى الرياضى ، هذا على الرغم من تصريحات الفنان الشخصية الصريحة فى هذا الشأن .

لا نجب اذن حين نجد من يصف اعمال ( موندريان ) بأن لها هذا المحتوى الشعارى وهذا الاحساس الصوفى الذى يتنكر له هو ذاته فى تجريدته \* فهو يتنكر لباعثها وموجدها وهو الوجدان والمشاعر العاطفية الداخلية الخاصة .

هل كان موندريان يقصد بأنه فى الامكان ان يرسم الفنان جدولاً للضرب على لوحته ثم يصر على احتوائها للمشاعر وحساس صوفى ، رغم ان هذا الجدول للضرب يحتوى على قدر هائل من الحقائق الحسابية والرقمية ، ورغم انه يحتوى على قانون ثابت مؤكد علمياً فى العالم كله ، وتسير على هديه كل البحوث والاكتشافات ؟ يجب ان نعترف ان هذا لا يمكن تقبله جمالياً . فليست الحقيقة وحدها اذن هى الهدف الذى يسعى اليه الفنان . ان الجمال فى الفن مبمته ذلك الحوار الحى المثمر بين العمل الفنى والمتفرج . فإى حوار مثمر ومحرك للطاقة الجمالية هذا الذى يجده المشاهد امام قانون ثابت او امام حقيقة واضحة ومطلقة ؟ ان كشفاً كهذا يفترض بعده الصمت الكامل ويستبعد أى شكل من اشكال المشاركة او الحوار الحى .

ان التجريدية عند موندريان تهدف الى تغليص الفكرة الجمالية من الكثرة المشتتة التى حلت بها بفعل التيارات والمدارس والمذاهب الفنية المختلفة . فنجدها قد أغرقت الجمال

فى بحر العلمانية والعقلانية الزائدة • لذلك نجد الفنان قد استغرق فى الجمال الحسابى أو العددي أو الجمال الذى يستخرج من الاشكال الهندسية ، حتى نراه قد ذهب الى اكتشاف القوانين المهيمنة على نمو العناصر فى الطبيعة وما لها من طابع آلى يحت مبعثه غريزة البقاء فى الطبيعة بل بقاء الكون كله • فالتجريد بهذا الشكل قد جمل من تلك القوانين الجوهر الجمالى الذى يجب ان يصبو اليه الفن ، واصبح اكتشاف تلك القوانين وحدها هو الجميل بل هو الجمال نفسه • بذلك نرى أن مفهوم الجمال كله قد انمكس فأصبحت الوسيلة هى الهدف • فهل يكون الجمال فى الفن هو قانون محقق فحسب ، متجرد من تلك النسبة الوجدانية العميقة التى تفرق بين رؤيتنا وادراكنا للجمال وبين رؤية وادراك الآخرين ، وذلك بحجة التوصل الى المشاركة العالمية ؟

ان العمل الفنى الذى يستهدف الاقتراب من الجمال المطلق، يجب ألا يفنل تلك القوانين ولكنها عناصر يجب ان تأتى ضمنا وبشكل مستتر يندمج مع العناصر الجمالية الاخرى والتى يتشكل اهمها فى منبع اللاشعور •

ان للمشوائية الظاهرية ذاتها قانونا ، وان التناقض والتشتت الظاهري هو فى الحقيقة دعوة واثارة للمشاهد لتحته على البحث فى القانون الكامن خلفها للتوصل الى البناء الاصيل للوجود الانسانى فى الكون •

ولقد احتوى المذهب الروحانى للفيلسوف برجسون على دراسة لوحدة الحياة من خلال حركة التطور • فيقول برجسون:

« ان حركة التطور قد اتخذت اكثر من خط لها ، فثمة انواع  
قد توقفت عن التطور وأخرى انتكست الى الوراء ، بيد أن التطور  
قد حقق التقدم فى ثلاثة اتجاهات يعبر عنها النبات بثباته  
وخموده ، والحيوان بغيريته ، والانسان بذكائه وعقله . ان  
الاختلاف بين هذه الاتجاهات هو اختلاف فى الطبيعة وليس  
اختلافا فى الدرجة . . . . ومعنى هذا أن وحدة الحياة انما ترجع  
الى وحدة المصدر الذى تصدر عنه لا الى وحدة الغاية التى تهدف  
اليها . فالحياة لا تلبث ان تتفرق وأن تتشتت كلما اوغلت فى  
التقدم لكى تتمثل فى اشكال عدة ، بينها من التعارض والتنافر  
ما لاسبيل الى القضاء عليه » (١) .

---

(١) المذهب فى الفلسفة لهنرى برجسون . دكتور مراد وهبسه ، ص



## الفصل الأول

### ١- مصادر الابداع الفنى عند «فاسيلي كاندنسكى» ومعنى الضرورات الداخلية

ان الرؤية العميقة التى تظهر فى اعمال المصور ( فاسيلي كاندنسكى ) التجريدية تتطلب المزيد من البحث فى جذورها والوصول الى المضمون الجوهرى لهذه المعالجة الجمالية \* ويقودنا هذا البحث الى البنائية ليس فقط كرؤية تشكيلية او كمنهوم جمالى ، بل سوف نعرض للبنائية كفكرة فلسفية لها اثرها على التيار الفنى التشكيلى \*

ان البنائية مذهب يمثل تطلعات الانسان نحو البناء \* ولقد ظهر فى اواخر القرن العشرين فى اوروبا ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وابتعاد آثارها المدمرة المادية والنفسية عن الانسان \* فالانسان مثل باقى مكونات الوجود الجزئية ، التى تنشئ فيما بينها علاقات محددة وواضحة ، كل ذلك بهدف التوصل لكيان مكتمل الجوانب ، فالوجود بهذا المعنى هو اذن مجموعة أبنية تجمعها وتؤلف بينها بالضرورة علاقة جوهرية ومستمرة \*

وحين يتحول الاهتمام الى دراسة الانسان بصفته جزء من هذا البناء الكلى ، فانه يمكن التدرج الى دراسة البناء الداخلى المكون للانسان والتعرف على الوظائف والعلاقات العميقة التى تربط بين أبنية هذا الجسم البشرى او هذا البناء الانسانى ، ومن ثم يمكن تفسيره بشكل صحيح اقرب ما يكون الى الحقيقة ، كما ان العلم بأجزاء البناء يجعل من الممكن التحكم فى تلك

### الجزئيات واعادة تركيبها او تغيير علاقاتها ووظائفها •

وقد تعددت الرؤى التجريدية من فنان لآخر ، بل نجدها احيانا تتغير لدى ذات الفنان ، فمتى ما يذهب الى اظهار القانون الكامن وراء الشكل ، جليا واضحا مريحا ، ومنها من له موقف اخر استهدف اثارة الرغبة في البحث عن القانون الكامن خلف المظهر سواء كان عقلانيا او تلقائيا ، ومظهر يعتوى على متناقضات وتناهرات في احيان اخرى • اذن فموقف يتقدم الى وآخر يتقدم بى وعلى الفنان ان يختار انسب الاساليب الى طبيعته ومزاجه وقدراته ، للحصول فى النهاية على القيمة الجمالية •

ان هاذين الموقفين هما مايفرق ويميز بين الموقف عند موندريان وعند كاندنسكى • واذا كان الاول يسمى الى التجرد من العاطفة الخادمة للحواس والبعد عن كل ما هو ذاتى وخاص وحميم ، ويؤثر الاشارة عن بعد يضمن له حرية الحفاظ على الجذور وعدم الافصاح عن مكنونها الا بقدر وحذر ، فان الثانى لا يؤمن الا بالالتحام الكامل العميق ، بالحدس والوجدان والعاطفة وهى ماسماها كاندنسكى بالضرورات الداخلية

انه فى الحالتين نجد ان الاشياء التى تتكون منها الجنائية فى التصوير لاقية لها فى حد ذاتها ، بل ان كل ما تحتوى عليه من قيمة جمالية هى فى تلك العلاقات التى تربطها ببعضها والتى تظهر فى نظام خاص ، او حتى فى عدمه ، بهدف توضيح

### • خصائص البناء ككل (١) •

ان السمة المشتركة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، سواء في العلوم والآداب او في الفنون ، كانت هي السعى لتطوير العلوم الانسانية لتلاحق بقية الفروع العلمية في ركب التطور والتقدم . فهل تحقق هذا الهدف ؟ ان لم يكن الرد بالايجاب فالسبب غالبا يكون هو الانسياق في تيار التجريد والاهتمام بذاتية الانسان بشكل مبالغ فيه ، دون الاهتمام بالعلاقات الموضوعية التي يرتبط بها هذا الانسان او بالعناصر الاخرى المحيطة به وتكون معه علاقة جوهرية وحيوية . وقد ظهرت البنائية كفكرة فلسفية لها اثرها وصداءها في الفن ولها هدف يماثل هدفها الاصلى في الفلسفة . لذلك اصبحت البنائية في جوهرها تحليل انساني لنظام الكون ولكونات هذا الكون وكشف الروابط الموضوعية والمضوية التي بين جميع اجزائه بهدف الارتقاء بالتنوع وبهدف ادراك السعادة .

ان ظهور الصفة البنائية بهذا المفهوم ، نجدها في اعمال « فاسيلي كاندينسكى » تشمل المرحلة الاخيرة كلها تقريبا ما عدا تلك التي تتصف « بالغمائية » او « الشعرية » Abstraction : Lyrique وهي التي يغلب عليها الطابع الذهني ، رغم

---

(١) مضمون لطويل هربرت ريد لاعمال فاسيلي كاندينسكى والبنائية من مقال نقدي بعنوان « التحرر من وصاية الطبيعة » في كتاب « الموجز في تاريخ التصوير الحديث » A concise history of modern painting .

### المظهر الارتجالى والسمة التلقائية الواضحة (١) \*

ان البنائية فى تتبعها لتطور العلاقات بين مختلف أجزاء البناء الداخلى فى كيان الانسان لا يد لها أن تهتم بالتحليل النفسى وإزاحة الغموض من عالم اللاشعور والمقل الباطن لدى الانسان . لان الانسان يقوم بدور حيوى وسط أبنية أخرى مختلفة الكيان ، فهناك مادة وهناك جسم يشكل هذه المادة . ثم هناك أيضا عقل وفكر وروح ، وحتى عالم الجنس نراه يمثل جزءا من البناء المتكامل بالمعنى الذى يستهدف غريزة البقاء والاستمرار .

ان الفن التجريدى قد اكتسب اتباعا ومؤيدين بصورة سريعة ومنتشرة ، وهذا يراه البعض انه ظاهرة حتمية ومتوقعة من الانسان الذى قاسى أو شهد ويلات الحروب فى نفسه وخارج نفسه . كذلك أحس الانسان ان الطبيعة غدرت به أو خيبت رجاءه اذ انها لم تمد قدرة على أن تحوطه بالامان والحماية بل يراها قد تماوتت مع العقل المدمر فى مؤامرة خفية فأحاطته بالدمار من كل جانب . وقد رأى البعض ان الفن الطبيعى كان لروية فى الاتحاد مع العالم الخارجى او مع الطبيعة ، بينما

---

(١) جميع اعمال كائنكى ابتداء من ١٩٣١ حتى نهاية حياته ١٩٤٤

يغلب عليها بوضوح التفلسف التجريدى لتلك الصفة البنائية

١٩٢٣ صورة « بداخل الدائرة السوداء »

١٩٢٥ صورة « اغفاءة باللون الاحمر »

١٩٣٤ صورة « البنفسجى يهين »

١٩٣٥ صورة « حركة »

اما اعماله التى تبدأ من ١٩١٠ الى ١٩٢١ فهى ذات صفة ارتجالية وتلقائية واضحة .

الفن التجريدى ينم عن شعور بالمدام نحو تلك الطبيعة نفسها ورغبة فى الانفصال عنها وعن كل ما تحتويه من اخطار ونذر للدمار . « ان الانسان لن يشعر بالأمان الا اذا استطاع ان يبنى عالما اخر له اشكال غير طبيعية ليحتمى فيه » ( ١ ) .

ان هذا الرأى لا يمثل حكما كلياً على الفن التجريدى بل ان لهذا الاتجاه ، اخر يمارسه . ان انتفاء المظهر الطبيعى فى العمل التجريدى قد يكون لرغبة فى التعبير عن الفزع مثلاً ، من الطاقة النووية والتفجيرات الماثلة الاخرى سواء فى جسم الانسان نفسه او فى الطبيعة ، ولكن غالباً ما يكون الاعتماد عن المظهر التقليدى الذى تطرحه علينا الطبيعة ، هو رغبة من الفنان فى سبر الاغوار والاقترا بوالتمق . كان هذا هو موقف المصور « بول كلى » رغم ان عالمه لا يرتبط ولا يتصف بالأساوية ، وأيضاً كان هذا موقف « فرانز مارك » ونستمر منه هذا التعبير المناسب للموقف التجريدى اذ يقول : « ان الفن التجريدى ما هو الا محاولة لاعطاء الكلمة الى العالم نفسه ، بدلا من اعطائها الى النفس المتأثرة بمنظر العالم » ( ٢ ) .

ويقول فاسيلي كندنسكى مصداقاً لهذا الرأى : « لقد ازداد حبي لها ( الطبيعة ) قوة منذ ان توقفت تماماً عن رسمها » ( ٣ ) .

---

(١) الفن الحديث « لجوزيف اميل مولر » رأى الناقد اويلهام ورنجو

ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٢) نفس المصدر ، ص ١٠١ .

(٣) نفس المصدر .

وقد آمن كاندنسكى بضرورة مرور بعض الوقت حتى يالف الناس تلك الرؤية الجديدة فى التصوير وفى تناول مفهوم الجمال فى الفن . انه يؤكد ان الفن التجريدى لا يستبعد الاتحاد مع الطبيعة بل العكس ، ان هذا الاتحاد يزداد قوة مع الزمن لأن الرؤية التجريدية تتغلب على الحاجز الخارجى وتنفذ الى الجوهر ، حيث يلتحم الانسان بالقوانين الكونية ، وحيث تكشف الطبيعة الحية والمادة عن اسرارها وعن علاقاتها الحميمة .

### - مصادر الابداع عند « فاسيلي كاندنسكى »

يفرق لنا كاندنسكى بين أنواع الابداع الفنى فى عمله ، ومصادر كل نوع ، بادراك وفهم عميق ودراسة واعية صادقة لكل ما يجرى فى نفس الفنان من معاناة حتى تتبلور الفكرة بشكلها الملموس . ويصف ايضا المصادر المثيرة للنزعة الابداعية والمناخ المهيىء لابراز هذا الاحساس بالفكرة على سطح الصورة .

لقد وجد كاندنسكى أن لكل مصدر من مصادر الالهام شكلا للنمو والتطور بالعمل الفنى ، حتى يسئل الى مرحلة الاكتمال . وحتى يتسنى لنا شرح النظرية الابداعية لكاندنسكى يجب ان نتناول مرة اخرى بشكل أوسع ادراك الفنان وتعريفه لبعض جوانب هذا الادراك .

يرى فاسيلي كاندنسكى ان العمل الفنى يتكون من عنصرين أساسيين ، داخلى وخارجى .

- فالعنصر الداخلى هو انفعال فى روح الفنان له قدرة على ايقاظ انفعال مشابه فى نفس المشاهد . وبما أن النفس مرتبطة بالجسد ، فانها تتأثر بواسطة المحسوس ونتيجة لذلك يرى كاندنسكى ان الانفعالات مبمها وموجدها ويؤثر فيها كل ما هو محسوس .

والمحسوس le senti يلعب دور الموصل بين اللامادى وهو انفعال الفنان ، والمادى وهو العمل الفنى . كما ان المحسوس مزة أخرى يلعب ايضا دور الوسيط بين ما هو مادى ، (يعنى العمل الفنى والفنان نفسه) ، وبين اللامادى الذى يتمثل فى

(١) انفعال فى نفس الفنان ( محسوس ← ، عمل فنى ،  
ويكملها بدورة اخرى تكون :

(٢) عمل فنى ← انفعال فى نفس المشاهد ( محسوس ) •

واذا جمعنا مراحل التسلسل فى دورة واحدة يكون الاتى :  
انفعال الفنان ( محسوس ) ← عمل فنى ← محسوس فى نفس  
المشاهد •

وفى حالة نجاح العمل الفنى يتساوى ويتشابه مقدار الانفعال  
عند الطرفين • ان تلك الصلة هى الاساس الوحيد لبلوغ الهدف  
فى الفن • انها تشبه وسيلة العمل الموسيقى المجرد من الالفاظ  
او من الاغاني ففى الحاليتين لابد من هذا المنصر الداخلى العاطفى  
وهو الانفعال وبدون ذلك يصبح العمل الفنى مجرد اكدوية •

ويجب أن يؤخذ موقف التعبير بالشكل عن المشاعر الصادقة  
بكثير من الاحترام • فهناك فرق كبير فى الهدف بين ما يقدمه  
لنا (الحاوى) وما يقدمه لنا الساحر فى حين ان كلا منهما يعتمد  
على القوة الايحائية الى حد كبير • أن الساحر يوهمنى بوجود  
غير موجود فى الواقع الحالى ، ولكنه لا يخرج لى ابدا مع جمبته  
اى اكدوية • هذا هو الفرق بين الساحر والحاوى • فالآخر  
يستخرج فى النهاية ارنبا كبيرا منتفضا من جمبته ، بينما قد  
يقف الساحر امامنا فى آخر الامر خال تماما من اى وسيلة  
فيما عدا قوته الايحائية ! ان الساحر يبهر حواسنا حتى نؤمن  
بالمعجزة فى حين يسخر الحاوى من حواسنا ليثير فينا الضحك على  
غفلتنا ، وشتان بين اثر القيمتين على نفس المشاهد • ان احترام

مشاعر الانسان هي من أهم مشاغل الفنان والفن عامة في عصر  
كثُر فيه المهرجون . ان على الفنان ان يستجيب لجاذبية الخيال  
القوية وقوة الايحاء والوهم ايضا ، لا ان يندفع بالاكذوبة ،  
وأن يستجيب للبهجة لا أن ينساق الى التهريج . لقد كان الفن  
دائما لعبة جادة كما اكد لنا « ماكس ارنست » « وجوان ميرو » ،  
لأن اللعب غالبا بل دائما ما يؤدي الى اكتشاف اجمل الاشياء .  
ففى اثناء اللعب يتجرد الانسان من الضغوط ويكون على سجيته  
فينجلي بصره ، وحتى حين يكتشف اقل الاشياء جمالا فهذا قد  
يكون سببا للحصول على بعض السعادة وهو هدف الفن . أما  
اللهو فقد يضحكننا بحيث لا ندرك فى لحظة ما اننا أنفشنا قد  
اصبحنا مادة للضحك والسخرية . ويكون اللهو قد انقلب الى  
ماساة رهيبية .

لذلك يجب ان يحتاط الفنان دائما من كل ما هو سهل ويسير  
وطبيع ولا ينفّر من المجاهدة التى توصل دائما لكل ما هو عميق  
وجوهري ودائم .

كثيرا ما كان فاسيلي كاندنسكى يقرب بين متمعة تذوق  
العمل التصويرى وبين الامتمتاع باللحن الموسيقى . فلقد كانت  
الموسيقى من اهتمامات العصور الاولى . ان الشكل واللون والخط  
هى العناصر التى تسمح بالتعبير عن الانفعال . فهى عناصر تؤثر  
مباشرة على الروح كما تفعل الموسيقى . لذلك فان مزج الشكل  
مع اللون المعين فى وحدة منسجمة أو فى ايقاع منسجم هى من  
اقدر الوسائل للتوصل الى الانفعال الداخلى والاندماج براسلته  
مع مشاعر المشاهد . وليس من الضرورى اعطاء « الفورم »

او اللون مدلولاً طبيعياً او تقليدياً بحجة ان يستأنس به المشاهد ولا ينفّر منه ، فان للتناظر ايضاً جاذبيته لانه مظهر من مظاهر التفرق التى نجدها فى عناصر الطبيعة نفسها .

ويوضح كاندنسكى مفهومه عن معنى الشكل والمضمون فيؤكد ان الشكل ايا كانت مواصفاته فهو تعبير عن مضمونه الخاص ويعتمد قوته الجمالية المباشرة مع التآلف اللونى ، وينتج الجمال مباشرة من تلك الضرورة الداخلية حين تلتقى فى انسجام كامل مع وسيلة التعبير ، ان وحدة الحياة انما ترجع الى وحدة المصدر الذى تصدر عنه لا الى وحدة الغاية التى تهدف اليها . فالحياة لا تلبث ان تتمزق وان تتشتت كلما اوغلت فى التقدم ، لكى تتمثل فى اشكال عدة بينها من التعارض والتناظر ما لا سبيل الى القضاء عليه . والفارق فى الطبيعة ينسحب على اتجاه الاشياء وليس على الاشياء نفسها . وهذا الفارق فى الطبيعة يعنى وجود فارق باطنى فى الشيء ذاته ولا ينطوى على التناقض او السلب وانما هو ينطوى على ( التفرق ) ( ١ ) .

ولا يتردد المصور فى استخدام مقارنة موسيقية حتى يؤكد ان الاعمال التشكيلية الكبيرة هى تصميمات سمفونية يلعب فيها الاستمتاع دوراً مرحلياً مترابطاً . ويتمسك كاندنسكى بالترتيب والتنسيق الدقيق المتوازن كأحد الامس التى يبنى عليها الابداع الفنى او التى ينبع منها الالهام .

---

(١) المذهب فى فلسفة هنرى برجسون ، للدكتور مراد وهبه - تسرق  
الديومى فى حركة التطور ، ص ٩٥ - ٩٧ .

### تحديد مصادر الابداع المختلفة عند كاندنسكى

- (١) - هناك انطباع مباشر من اثر اللقاء او الاحساس بالطبيعة الخارجية ويسميه كاندنسكى الانطباع التائبرى •  
" Expression "
- (٢) - وهناك انطباع تلقائى اندفاعى له طابع داخلى وروحانى ( غير مادى ) وهو يسميه بالارتجال • وهذا المصدر يميز اول اعماله اللاموضوعية فى التصوير • " Improvisation "
- (٣) - وهناك تعبير عن شعور داخلى تكون وصقل ببطء وعلى مدى طويل • وهنا يتدخل الوعى المنتبه الذى يكون قد ادرك الهدف ليلعب دورا رئيسيا ومحسوبا • ويؤكد المصور عن ضرورة ان يظل كل هذا خفيا مستترا ولا يظهر من هذا الجهد أى دليل فى الشكل النهائى للعمل الفنى (١) • وهذا ما يصفه الفنان بالتصميم • " Composition "

---

(١) اعمال كاندنسكى من الانطباع المباشر حتى عام ١٩١٠ •  
ومن الانطباع التلقائى اعماله التى تصل الى عام ١٩٢١ •  
ثم تاتى اعماله البنائية وكلها من وحي المنبع الثالث او التصميم ، وهى من عام ١٩٢٢ الى وفاة الفنان عام ١٩٤٤ •  
وقد كانت الاعمال التى تنتمى الى المنبع الارتجالى هى التى ارسيت مفهوم الرؤية اللاموضوعية فى التصوير المعاصر منذ عام ١٩٤٥ •  
- هيربرت ريبب من كتاب ( الجز فى تاريخ التصوير الحديث ) ، ص ١٧٢ •

## ب - الزمان والادراك الحسى والتجربة الصوفية فى تجريدية ( فاسيلى كاندنسكى )

حين ذكرنا البنائية كفكرة فلسفية وعلاقة تلك الفكرة بالبنائية التى صورها فاسيلى كاندنسكى فى اعماله ، لم نقصد انه سار على المذهب الفلسفى متممدا ، بل رأينا انها جاءت بشكل أملت الظروف الانسانية فى العالم الاروبى وفى المجتمع الانسانى بشكل عام . وكان الهدف منها هو اعادة توثيق الرابطة بين البشر واعادة التوازن والانسجام الكامل بين الطبيعة ومظاهرها وقواها وبين قدرات الانسان الفكرية بين المادية والروحانية يعنى بناء الصرح الانسانى بشكل جديد .

وقد تبلورت سمات الشخصية البنائية لدى فاسيلى كاندنسكى نتيجة للدور الذى اخذه على عاتقه فى نشر أسس الفن الحديث كما كان يدرسها فى « الباوهاوس » (١) وهى مرحلة أوجبت على الفنان التزام منهج محدد ونظرة متأنية عميقة ليتمكن من توصيل رسالته الفنية الى الآخرين ، والاستفادة منها جماليا بشكل منهجى واكاديمى .

لهذا السبب نجد انه فى عام ١٩٢٢ أصبح لكل عنصر فى لوحاته شكلا محددا ضمن اطار من النظام الواضح . ومع ذلك لم يفقد الشكل العام طابع الحيوية فلم تزل الخطوط المنحرفة

---

(١) هى « دار البناء » التى تجمع فى كيان واحد يضم الفتح والعمارة والتصوير ، وهى مؤسسة من انشاء المهندس والتر جروبيوس فى مخينة ميونخ بالمانيا عام ١٩١٩ . وقال انها مؤسسة لبناء « هرم المستقبل » .

عناصر مبرقة للادراك الحسى

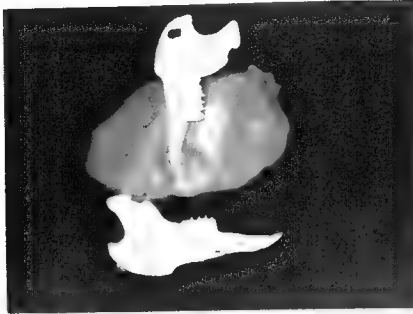


عظام صغيرة





عناصر مثيرة للإدراك الحسي  
عظام صغيرة





الونبة الحبة

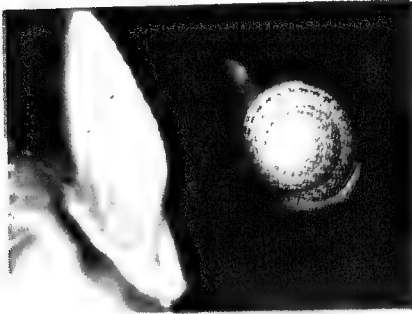


عناصر مثير للإدراك الحسي

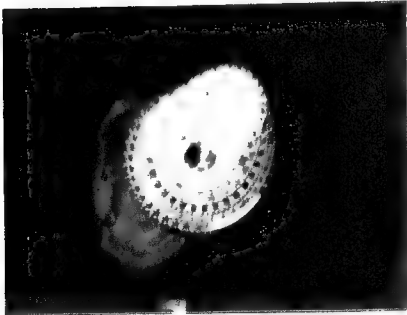




عناصر مثيرة للإدراك الحسي



قواقع





والمنحنية والمتوجة هي الغالبة • ونرى كاندنسكى دائما حريصا على الا يخلق فى اعماله جوا تقليديا طبيعيا اى الجو الذى تحده السماء من اعلاه والارض من اسفله وتنتهى رؤيتنا له عند خط الافق لا بل هو دائما حريص على ان يحيط عناصره بذلك الاثر الغامض او هو السديم الذى تسبح فيه الحركات كلها مدفوعة بطاقة داخلية اكثر منها تتحرك بفعل جاذبية خارجية •

حين ينظر كاندنسكى الى العناصر فى الطبيعة سواء اكانت عناصر نباتية او جماد او عناصر كونية ، فهو يدرك انه ما يرى الا سلسلة من حوادث • فلم تعد المادة التى يراها ويدركها بادراكه الحسى والعقلى ، هي تلك المادة التقليدية التى تتكون من ذرات صلبة ولا تتعرض للزوال ، بل اصبحت المادة هي شكل ملموس من اشكال المادة الروحية ذاتها •

« يقول علم الطبيعة عن بنام المادة حتى عام ١٩٥٥ ان المادة لا تتعرض للزوال وانها مؤلفة من ذرات صلبة لا تقبل الانقسام ... ثم تغير الرأى على يدى « هايزنبرج » « وشريدجر » بحيث اصبحت المادة .... اقرب ما تكون الى ما يقوله الروحانيون عن الروح ... واصبحت الاشياء فى حقيقتها اشعاعات كهربائية واصبحت ايضا سلسلة من حوادث •

هذا هو التعريف لعالم الطبيعة كما ورد فى فلسفة برتراند راسل التحليلية (١) •

ان الجسم من الاجسام المادية قد ثبت انه تاريخي يمتد

---

(١) « برتراند راسل » ، للدكتور زكى نجيب محمود ، ص ٩٩ - ١٠١ •

بامتداد الزمن لأنه سلسلة متصلة من الحوادث ولا يمكن فهم وجود الجسم المادى الا داخل هذا « الامتداد الزمنى المتغير لحظة بعد لحظة » \*

وقد شبه الفيلسوف ادراكنا للاجسام المادية كادراكنا للنغمة الموسيقية بحيث ان هذا الادراك لا يتكون كله من قطعة واحدة ولا يتحقق فى زمن واحد \* هذه المنضدة التى امامى او هذا القلم الذى امسك به هو فى حقيقته كالنغم الذى يتطلب وقتا للفراغ من عزفه ، بحيث لا يوجد كله فى لحظة واحدة ، فإذا سألت اين النغم ومتى؟ لم يكن الجواب بتحديد نقطة مكانية واحدة ولا لحظة زمنية واحدة ، بل كان الجواب الصحيح هو سلسلة من حوادث تتعاقب فى فترة زمنية \* فالموجود الان من المنضدة هو حادثة من مجموعة حوادث التى يتألف تاريخها والذى يخلع على المنضدة وحدتها الشيئية ، وهو ارتباط تلك الحوادث فى تاريخ واحد » (١) \*

هذه الرؤية لكيفية ادراك العناصر نراها توضح تماما النزعة التحليلية العميقة التى ينظر بها الفنان الى العناصر من حوله فى القرن العشرين \* ورغم تقدم التيارات العلمية التى أدت عن سوء فهم الى انكار وجود الله ، الا ان تحليلية برتراند راسل للمادة جاءت لتؤكد انتماء العالم المادى الى مادة الروح ذاتها \*

هذا النوع من الادراك يتجاوز الادراك العقلاني الذى تتصف به عادة الاتجاهات التجريدية والتى يقوم فيها العقل بوظيفته العلمية حيث تقتصر مهمته على ان يصور لنا الاشياء فحسب . ان الرؤية الجديدة لعالم الطبيعة تأثرت دون شك بكل تلك الاكتشافات العلمية والآراء الفلسفية ولا يعيش الفنان فى برجه العاجى بل هو متصل دائما بكل ما يجرى فى العالم لأنه اذا لم يتأثر بالعالم ، لن يستطيع هو أن يؤثر فى هذا العالم نفسه الذى هو جزء متصل به . ان مثال المنضدة الذى ذكرناه وجام فى فلسفة « راسل » هو خير ما يوضح لنا ان التصوير الجديد لعالم الطبيعة لا يجرى مع ادراك العقل الفطرى فى طريق واحد فالادراك الفطرى يحس بالمنضدة احساسا صلبا ويدركها كجسم متماسك متعين الحدود ، اما العالم الحديث فبراها اشعاعات تتتابع حوادثها فى خيط طويل مع الزمن كما هى الحال فى النغمة الموسيقية سواء بسواء » .

ان وجود الاشياء مماثل لتصورنا عن وجود الذرة ، فان الاخيرة موجودة لكن وجودها دائم الحركة والانقسام والتوالد ، هى شحنة كهربائية تتغير اوضاع مكوناتها الالكترونية كتغير النحل فى خليته ، حركة دائمة لا تستقر على حال واحدة او مكان واحد .

« ان قولنا عن ذرة بأنها موجودة كقولنا ان نغمة موسيقية موجودة . فان كانت النغمة تتطلب خمس دقائق لمزقها فنحن لا نقول عنها انها شئ معين موجود كله طول الدقائق الخمس بل نتصورها سلسلة نبرات متصل بعضها ببعض فى تعاقب بحيث يتكون من خيطها نغمة واحدة » (١) .

### اجتياز الزمان المحصور للوصول الى الديمومة

يذهب فاسيلي كاندنسكى فى ادراكه للعناصر كلها فى الكون الى محاولة بلوغ الجوهر عن طريق الايمان بالضرورات الداخلية التى يذكرها دائما وهى تقرب مشاعر الفنان من تلك المشاعر الصوفية التى تحاول التجرد من علائق المادة للوصول الى ذلك الجوهر الروحى الذى قال عنه هنرى برجسون : « ان الديمومة تفترق عن ذاتها وما يفترق عنها هو ديمومة كذلك والديمومة بسيطة والبسيط لا يتجزأ بل يفترق . والديمومة عندما تفترق عن ذاتها تتجه الى التركيز كما تتجه الى الارتخاء . والارتخاء هو ميدا المادة » .

ويقول برجسون ايضا ان الانسان روح ومادة . وأن الانسان مقيد بسبب وجود الجسد المادى الذى هو ظاهرة عرضية سببها ارتخاء فى الديمومة . . وأن هذا « الوجود المادى الذى يمثله جسم الانسان قد انبثق بدوره من جوهر روحى خرج منه وتطور عنه » (١) .

ان كل جسم يتحرك ، وكل حركة صورها كاندنسكى فى تجريدته البنائية يحيط بها زمان يحدده «القبل والاثناء والبعده» وهذه الحركة تتحقق فى مكان يحوط بها وينتقل معها . والفنان فى حد ذاته هو جسم قائم فى مكان وله حركة يتولد منها الزمان الذى يتحقق بداخله : قبل ، واثناء ، وبعد . والفنان هو كيان يحيط به الكون ، يتقابل مع اشياء وهى ايضا اجسام متحركة

---

(١) برجسون ، المذهب فى الفلسفة ، للدكتور مراد وهبه ، ص ٩٣ .

فى الكون ، ولكن شعور الفنان بالتقابل مع شىء يختلف عنه ، هو فى الحقيقة شعور بهذا التمزق الذى يحدث فى وحدة الحياة التى قال بها برجسون فى حركة التطور : انه تنافر او تعارض ظاهرى لا سبيل للقضاء عليه (١) . فما عسى الفنان ان يفعل لتجاوز هذا التفرق والاتحاد بحركة ومكان وزمان هذا الجسم المختلف عنه ؟ ان مواجهة الشىء المختلف يتولد عنها شعور بالتحدى ورغبة فى السيطرة على الموقف المتحدى او على العنصر المسبب له . ويلجأ الفنان الى تحويل الشىء الذى امامه ، بذهن منتهى او عن طريق الخيال الى جسم مادى مضافا الى « حياة داخلية » او كهربييات او « سلسلة من حوادث » يعنى انه يحيل الشىء المتحدى الى « مادة روح » . فيستطيع الاتصال به او الاتحاد معه ثم التأثير فيه والسيطرة عليه سيطرة كاملة . ان الفنان فى تلك المحاولة يعتمد على قوة الحدس للوصول الى «الديمومة المحضة» التى يقول بها المذهب الروحى عند هنرى برجسون : « . والفارق فى الطبيعة لا ينسحب على الاشياء بل على اتجاه الاشياء . وهذا الفارق فى الطبيعة يعنى وجود فارق باطنى فى الشىء ذاته ولا ينطوى على التناقض او السلب وانما ينطوى على التفرق » . ومن هذه الجهة يقول برجسون ان الديمومة تفترق عن ذاتها وان ما يفترق عنها هو ديمومة كذلك . والديمومة بسيطة ، والبسيط لا يتجزأ وانما يفتسرق . والديمومة عندما تفترق عن ذاتها تتجه الى التركيز كما تتجه الى الارتخاء ، والارتخاء هو مبدأ المادة . اذن المادة تدوم . ومع

---

(١) المذهب فى فلسفة برجسون ، لمراد وهبه ، ص ٩٥ - ٩٧ .

ذلك فان هذه الفرقه لا تمنى اى تحديد او تعيين فى الامكان  
التنبؤ به « • » ان الكائنات الحية ليس فى الامكان التنبؤ بها « • »  
وهكذا استقلت الحياة النفسية عن الجسم المادى وارتبطت  
بالروح الحية التى هى فى جوهرها حرة تماما وتميش فى ديمومة  
خلاقة على عكس الجسم المادى الذى يخضع لآلية محددة وجبرية  
دائما « (١) »

والمذهب الروحى لبرجسون يوحد بين الديمومة وبين الله  
فيبقى الله دائما متميزا عن التيارات التى يكون منها عالما ، فالله  
هو الديمومة المتركة المتعمقة ، نبلغ اليه حينما ننفذ الى صميم  
الحياة المتطورة الخالقة • • • هو ذلك المطلق الذى يتجلى فينا  
والذى هو بمثابة موجود ماهيته سيكولوجية لا منطقية  
ولا رياضية « • »

ويتضح الان ان ما كان يبحث عنه كاندنسكى فى تجريدته  
لم يكن يختلف عن هذا الذى ذكرناه • ويؤكد برجسون انه لا  
يوجد الافعل ، اما الاشياء فهى تتركب بفعل عملية الاستقطاع  
التى يقوم بها العقل لان العقل فى صميمه وظيفة عملية كل  
مهمتها ان تصور لنا الاشياء لا الافعال (٢) • ويقول برجسون ان:  
فكرة « الفارق الباطنى » تنفى وجود تناقض وتجعلنا نفسر هذا  
« التمايز » باعتباره تفرقا للديمومة • لأن الله هو المركز بمعنى  
« النبع المتصل » - كما فسره برجسون - « الذى تنبع منه  
العوالم كما تنبع الصواريخ من باقة عظيمة » • ويؤكد الفيلسوف

(١) نفس المصدر السابق •

(٢) نفس المرجع السابق ، من صفحة ٩٦ الى صفحة ٩٩ •

« ان الله ليس حاصلا على شيء متحرك قابل للنمو وللتزايد باستمرار وموجود في الكون » لأن فكرة الخلق تقمض بالكلية اذا فكرنا في اشياء مخلوقة وشيء يخلق » . . . . . وأن اصل تلك الصورة تنشأ من قدرات العقل المحدودة التي لا تستطيع ان تصور لنا الافعال بل يقتصر دورها على تصوير الاشياء فحسب .  
اما ادراكنا للافعال فيستوجب موقفا اخر يدخل الحدس في تكوينه .

وبتفسيرنا للديمومة كما وردت في المذهب الروحي عند برجسون (١) نكون قد اقتربنا من احساس كاندنسكي بادراك الاشياء ، والزمان الذي تحيا بداخله تلك الاشياء ، لأن الديمومة بهذا المعنى هي الزمان النفسى او الزمان الداخلى ، وهى الديمومة المحضة او الديمومة المشخصة . انها بذلك تخرج من مقولة الكم لتدخل فى مقولة الكيف لان الفرق بين الديمومة بهذا المعنى وبين الزمان الطبيعى الذى نميش فيه هو ان لحظاتها تتجدد دون انقطاع ، وأنها مستقلة عن المكان وأن لحظاتها المتعاقبة تدخل بعضها فى بعض حتى تؤلف كتلة واحدة .

ويقول برجسون : « فى الديمومة الخالصة اللامتجانسة تتعاقب حالات الشعور فى غير تنال فى تداخل متبادل والديمومة الخالصة وحدة متكاملة مع انها فى تغير مستمر » . انها الديمومة الكيفية التى تدركها الذات العميقة فى حيويتها .

---

(١) « الفلسفة الحديثة » للدكتور محمد على أبو ريان ، طبعة أولى

والديمومة المكانية متجانسة مشوبة بفكرة المكان وفيها تدرك حالات الشعور ادراكا مكانيا بصفتها حالات متراسة منفصلة غير متعاقبة تتصف بالامتداد والتجاور وينتفى عنها التداخل المتبادل . وهذه الديمومة المكانية مثل الخط المستقيم المنقسم الى اجزاء وتدرکها ذاتنا السطحية فى اتصالها بالعالم الخارجى « ٠٠٠ » وكما ان الديمومة نوعين فكذاك للانسان ذاتان : سطحية وعميقة ، وهاتان الذاتان غير منفصلتين بل هما تمپيران مختلفان عن شىء واحد بحيث لا تتهدد وحدة الذات الانسانية بالانقسام » .

فالديمومة اذن زمان شخصى لا زمان مجرد ، بخلاف الزمان المنقسم الى وحدات متساوية وهو الزمان العلمى أو الزمان الرياضى (١) .

---

(١) المعجم الفلسفى ، لجبيل صليبا ، ص ٥٧١ .

## الفصل الثانى

### أ - الزمان الوجدانى والمعينة

يتضح مما سبق ان الادراك الحسى عند الفنان يلعب دورا جوهريا فى التوصل الى تجاوز التناقضات الظاهرية للاشياء وبأن دور العقل اصبح محدودا ويتطلب تعاوننا مع باقى الادراكات حتى يصل بالفنان الى غايته فى الوصول الى الجمال .

ان الادراك الحسى يتخطى الاحساس الموضعى ببقعة معينة فى الجسم . انه لم يمد ذلك الادراك المرتبط بحاسة واحدة من الحواس . اننا الآن بصدد ذلك الادراك الحسى الذى يمتد فى الزمان وفى المكان معا \*

ان الادراك الحسى يمتد فى الزمان لانه يشتمل على الذاكرة وهى عنصر اساسى فى عملية الادراك الحسى - كما قرر برجسون \*

والادراك الحسى يمتد فى المكان عن طريق الجسم البشرى نفسه بصفته الحلقة الموصلة بالعالم الخارجى . وحين يمتد الادراك الحسى على هذا النحو فى الزمان والمكان يكون الاحساس قد اتسع ميدانه الذاتى المحدود . ولم يمد الادراك الحسى انفعالا سلبيا وتأثرا موضعيا بل اصبح ادراكا يتصل فيه ما هو روحى ( الذاكرة المحضة ) بما هو مادى ( الادراك الحسى ) \* ( ١ )

---

(١) ورد هذا الرأى لبرجسون عن الادراك الحسى فى كتاب الحسوس  
يحيى هويدى عن فلسفة باركلي اللامادية ، ص ١٣٤ - ١٣٥ ، والمقارنة التى  
بين مذهب برجسون الروحى والمذهب اللامادى لباركلى .

وقد تناول علماء النفس الادراك الحسى بكثير من الاهتمام حين نتكلم عن الادراك الحسى بمفهومه الواسع نتكلم عن تلك الظواهر المختلفة للأشياء المختلفة حين يتجمع الاحساس بها فى مكان معين ، « وفى الحالة الخاصة التى يكون فيها ذلك المكان مخا بشريا » فان ذلك الادراك يصبح هو ذلك « المنظور » الذى يتألف فى حقيقته من كل الادراكات الحسية لفرد معين من الناس فى لحظة معينة \* .

ويرى الدكتور زكى نجيب محمود فى سيكولوجية الادراك الحسى ، ان تصنيف الظواهر على اساس « المنظورات » ينتمى الى علم النفس « وهو جوهرى فى تعريف ما نسميه بالمقل المفرد » (١) \* .

وفىما يختص بالزمان الذى نستشعر بوجوده فى اعمال كاندنسكى ، ليس هو الزمان الذى تكون فكرته حاضرة فى ذهن الانسانى ، من قبل ان يتناوله العقل او التفكير بالمعالجة فهو ليس ذلك الزمان الذى هو من المعطيات ، بل انه زمان يتصف بالمعية ، انه الوجود معا ، فهو تلك المعية الزمانية التى تعنى الحدوث فى زمان واحد لاكثر من حادثة ولاكثر من مصدر \* . وهى تختلف عن الزمان المطلق المتجانس الاجزاء الذى نحيا بداخله فى حياتنا الخارجية \* .

ان المعية بهذا المعنى تكون هى نقطة الاتصال بين المكان والديمومة بالمعنى الذى شرحناه سابقا \* . والذى نتكلم عنه هنا

---

(١) زكى نجيب محمود - سيكولوجية الادراك الحسى ، ص ١٦٢ ( الوسيط المفترض والعقل المفرد ) .

ونجده مطابقا لرؤية كاندنسكى التجريدية عن الزمان ، فهو  
« تلك المعية النسبية وهى الزمان المحلى الواحد الذى يلتقي فيه  
وجود اشياء مختلفة معا » (١) .

ويكون موقف الفنان هنا ، من تحليل للرؤية ومن العلم ومن  
الادراك الحسى ومن دخول الذاكرة بأنواعها فى عملية الادراك  
الحسى (٢) ومن اعتبار ان الحدس والانفعال هما من أهم مصادر  
الالهام او الخلق الفنى المبدع ، نقول ان موقف الفنان هنا هو  
موقف الصوفية من التجريد ، حيث يكون العلم صفة من صفات  
الذات العارفة فهو علم « لا يأتى عن طريق تمثل صور الموضوع  
فى الذهن ... بل هو تكشف يتحد فيه الموضوع بالعارف ، لان  
الذات العارفة من نوع الموضوع ، فهى نور وشعور بهذا النور » .  
ان المعرفة كما ترد فى الفلسفة الاشراقية هى الانوار  
العقلية التى لا تقوم بتجريد الصور بل هى معرفة تعتمد اعتمادا  
كاملا على الالتقاء فى الروح وهو ذلك « البث الخفى  
فى النفس لا نعرف من اين يأتى » . ان هذا النوع  
من العلم مستقل عن احكام العقل ولا يدخل فيها ، بل هو من  
العلوم « الغير ضرورية » وهى تلك التى تحصل فى القلب :  
انها هى الحقيقة النورية التى وردت فى المذهب الاشراقى (٣) .

---

(١) هذا الرأى مأخوذ من هنرى برجسون الوارد فى المعجم الفلسفى  
للككتور جميل صليبا من الجزء الثانى ص ٤٠٠ طبعة اولى سنة ١٩٧٣ .

(٢) الذاكرة العقلية والذاكرة الحسية والذاكرة الحركية وذاكرة  
الانفعال وأخيرا الذاكرة النفسية وهى أعلى صور التفكير وأكثرها تعقيدا .

دكتور جميل صليبا من المعجم الفلسفى ، جزء اول ، ص ٥٨٥ و ٥٨٦ .

(٣) أصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردى ، للدكتور:

محمّد على أبو ريان ، طبعة سنة ١٩٦٩ ، صفحات ١٥٤ و ١٥٥ و ٣٠١ .

وهي معرفة تقوم على الحدس الذى يربط الذات العارفة  
بالجواهر النورانية . وتسمى « بالعلم الحضورى الاتصالى  
الشهودى » .

اهتم « فاسيلي كاندنسكى » دائما بالادراك الحسى وبكل  
ما يترتب عليه من نتائج لها اثرها على رؤيته للعالم الخارجى  
ورؤيته الذاتية لكيان الانسان بما يشتمل عليه هذا الكيان من  
بنام مادى وعاطفى يرتبط فيه الواقع بالخيال ، ويجتمع فيه  
الحاضر مع الماضى .

وتتصف تجريدية « كاندنسكى » بالشحنة الوجدانية  
الغياضة ، ومهما كانت اشكاله هندسية فهو يشعر بها مليئة  
بالحياة . « . . . ان الخط الرأسى حين يلتقى مع الخط المنحرف  
يصدر لنا صوتا يكاد يكون مأساويا ، وحين تلمس الزاوية  
المحادة احدى الدوائر فان تأثير ذلك لا يقلل عن تأثير تلامس  
اصبع لله مع اصبع آدم فى اعمال مايكل انجلو » (١) .  
\* بتلك الكلمات يتأكد الدور الجوهرى الذى يحتله الادراك  
الحسى والذاكرة بشكل خاص فى تجريدية كاندنسكى .  
فالذاكرة تقوم بدور احياء المعالات المشعورية للماضية والتي تمثل  
موقفا هاما وحيويا فى حياتنا الماضية . فهى التى تحفظ بقاء  
ماضيها فى حاضرتنا دائما . ولقد وجدنا ان المذهب الروحى  
للبيطسوف « برجسون » قد شرح عملية الذاكرة بأنواعها شرحا

---

(١) الفن فى القرن العشرين ، « لجوزيف اميل هولدر » ص ١٦٢ .

واقيا وتجدر الاشارة اليه •

لقد فرق « برجسون » بين نوعين من الذاكرة : الاولى ،  
تحتفظ بأثار الماضي فى شكل حركات مخزونة فى الجسد :  
انها الذاكرة الحركية • والثانية ، الذاكرة النفسية وهى أعلى  
صور التذكر واكثرها تعقيدا ، تحفظ ذكريات الماضي دفعة  
واحدة بصورة مستقلة عن الدماغ • تتألف من العناصر الآتية :-

Fixation	(١) التثبيت ...
Conservation	(٢) الحفظ ...
rappel	(٣) الذكر ...
reconnaissance	(٤) التعرف ...
Localisation	(٥) التعديد ...

كما ان هنا ايضا الذاكرة الانفعالية :

وهى التى تزودنا بذكرى الاحوال الانفعالية الماضية وهى  
قادرة على احياء غضب قديم وأى نوع من المواقف أو المشاعر  
القوية التى تكون صادفتنا وهزت كياننا العاطفى فى ظروف  
حياتنا فى الماضى • وهناك أيضا الذاكرة العقلية وهى ذاكرة  
المعاني والاحكام والتصديقات والتصورات •

هذا يفسر لنا الى أى حد اتسع نطاق الادراك الحسى وتعدى  
حيزه المحدود ليصبح ممتدا فى المكان وفى الزمان أيضا •  
ونعود الى المذهب البنائى والنزعة التحليلية التى سادت  
العالم الاوروبى فى بدايات القرن العشرين ، ومدى تأثيره على  
الفن وعلى « كاندنسكى » بالذات • تضطر الظروف السياسية  
المصور « كاندنسكى » الى الهرب من الحكم الهتلرى واللجوء الى

باريس ، حيث يجد المصور أن التحليل التجريدى للمناصر لم يعد يكفيه ، وأنه لابد وأن يتجاوز ذلك التوازن والانتظام المقلى الهندسى . ولكنه يدرك أن عليه دائما أن يحافظ على قدر كاف من الارادة والسيطرة على الانفعال ليرسم اشكالا محدودة . صحيح أن اشكاله لا نستطيع أن ندرجها تحت اسم من المسميات المصطلح عليها الا أنها - كما وجدنا فى اشكال پول كلى - تتشابه كثيرا مع تلك التى تظهر لنا فى أعماق الطبيعة من خلال عدسة الميكروسكوب .

لقد بدأت الرؤية التحليلية تفصح عن عالم خفى مستتر وأصبح ايقاع الحياة لتلك العناصر ينبىء بوجود نوع خاص من الزمان الداخلى . لقد أصبح الفنان أكثر تمبدا لكل ما يقع عليه بصره ، ولكل ما تكشف له عنه البصيرة . وبدأت الدهشة العلمية تتحول بالتدريج الى شك فى ذلك اليقين العلمى البحت ، ولقد تأكد كاندنسكى انه « كلما تقدم التفكير فان دعواه فى القدرة على اثبات الحقائق تضعف وتضعف » لقد كان من الممتد عادة ان المنطق يعلمنا كيف نجرى الاستنتاجات ، ولكنه يعلمنا الآن كيف لا نجرى الاستنتاجات .

« حين بدأ الناس فى التفكير حاولوا تبرير الاستنتاجات التى استخرجوها دون تفكير فى عصورهم المبكرة ... فكانت المبادئ العظمى محاولات لتدعيم اعتقادنا فى أن ما حدث كثيرا من قبل سوف يحدث مرة أخرى » ويؤكد « برتراند راسل » رائد المذهب التحليلى فى القرن العشرين ، ان تلك النزعة التبريرية نتج عنها قدر كبير من العلم الردىء . »

وسوف نحاول توضيح أثر تلك الرؤية التحليلية للمعاصر .  
على الرؤية الجمالية فى التصوير ، فلقد أصبحت المادة باحتوائها  
على « جسيمات حداثية » هى عبارة عن سلسلة من حوادث ،  
وأصبح ينظر الى الجسم على أنه تاريخه لا على أساس انه جزء  
من العالم الميتافيزيقى الذى تحدث له حوادث (١) .

ان هذا المعنى الذى يرد فى فلسفة « برتراند راسل »  
يدل على أنه ليس فى العلم الا القليل من الحقائق الدائمة .  
ويضيف « راسل » ماقاله الفيلسوف « ليبنز » (٢) : « ان قطعة  
المادة هى حقا مستعمرة من الارواح وليس ثمة ما يثبت انه كان  
على خطأ وان لم يكن ما يثبت انه كان على صواب ، فنحن لانعرف  
عن المادة فى هذا الاتجاه او ذاك ، أكثر مما نعرف عن نبات  
وحیوان المریخ ... انما نعرف القليل جدا ، ومع ذلك فمع  
الغريب ان هذا القليل جدا كثير ! وأغرب من ذلك أن هذه  
المعرفة القليلة جدا يمكن أن تعطينا كل هذه القوة ! » .

« ... لقد كانت المادة فى المفهوم القديم هى شىء يبقى  
كله خلال الزمان ، ولا يمكن لها أن تكون فى أكثر من مكان  
واحد . وهذه الطريقة فى النظر الى الاشياء مرتبطة بالانفصال  
بين المكان والزمان الذى كان الناس يؤمنون به . وحين يستبدل  
« برتراند راسل » ، متصل « الزمان - مكان » بالزمان والمكان

---

(١) راسل - « الفباء النسبية » ، ص ١٣٦ الى ١٤٦ .

(٢) فيلسوف المائى فى القرن السابع عشر، ألف كتابا عن «عالم الموناد»  
( Monadologie ) ١٧١٤ . ومذهبه يتصف بالثنائية حيث يعتقد ان الانسجام

بين البشر هو انسجام للمنادات منذ البداية الاولى .

فان العالم الفيزيائي يشتق من مقوماته المحدودة فى الزمان  
والمكان على السواء وهذه المقومات هى ماسماها برتراند راسل  
« بالحوادث » .

ويقول راسل : « ... هكذا تتحلل قطعة المادة الى سلسلة  
من حوادث ، وكما كان الجسم الممتد - فى الراى القديم -  
مكونا من عدد من الجسيمات ، فكذلك كل جسم - لانه ممتد فى  
الزمان - ينبغى أن ينظر اليه على أنه مؤلف مما يمكن ان نسميه  
« جسيمات حادثة » Event-particles ومجموعة سلاسل  
هذه الحوادث هى التى تؤلف تاريخ الجسم كله » (١) .

وقد يجد القارئ لهذا البحث انه يحتاج من الباحث تلخيصا  
شخصيا لمفهومه عن كل تلك الاسانيد العلمية والفلسفية فى هذه  
النقطة بالذات . وسوف نحاول ان نوفى هذا الافتراض .  
ان كل جسم يتحرك او أن كل حركة مصورة فى اللوحة ،  
تستوجب أن يحيط بها « زمان » يحدد « القبل » و « الاثنام »  
و « البعد » وأن تقوم هذه الحركة فى مكان .

ان الفنان فى حد ذاته ه وايضا جسم قائم فى مكان يحيط  
به ، وله حركة خارجية تتطلب زمنا للقيام بها ، وحركة داخلية  
تحمل سمها : زمانها ومكانها ، المتكون من « قبل واثنام وبعد » .  
والفنان هو جسم حى داخل الكون ، يتقابل مع اشياء هى ايضا  
اجسام فى الكون ذاته ولكن شعور الفنان بأنه يقابل جسما أو  
شيئا يتميز عنه ويختلف عنه ، هو فى الحقيقة شعور بهذا

« التفرق » الذى يحدث لوحدة الحياة التى ذكرها « هنرى برجسون » فى حركة التطور هو تنافر أو تعارض ظاهرى لا سبيل الى القضاء عليه . فما عسى الفنان أن يفعل ليجتاز هذا التفرق ويتمكن من الاتصال او الاتحاد مع هذا الجسم المختلف عنه ؟

هنا يواجه الفنان حالة مشروعة وطبيعية من التحدى يمارسها عليه هذا الكيان المتميز والمختلف او المتفرق عنه . وسبب هذا التحدى هو ذلك الاختلاف نفسه ، وكان الاختلاف موجودا لئلا يتسبب فى خلق فعل لازالته ! ويكون الحل هو أن يقوم الفنان بتحويل الشيء الذى أمامه - ذهنيا - الى جسم مادى مضافا الى مادة روحية ، كهربيات واشعاعات ومجموعة من سلسلة الحوادث ، وهى تلك الحياة الداخلية ، بمعنى انه يحيل هذا الشيء المختلف عنه ، الى « مادة روح » . وبما أن الفنان يحتوى داخل كيانه على « مادة الروح » تلك ، فهو يستطيع ان يتصل ويلتقى بذلك « الآخر » فى مجال الديمومة وهى ذلك الزمان النفسى الداخلى . . . وهى الديمومة المشخصة . . أو الديمومة الكيفية التى تدركها الذات العميقة فى حيويتها . . »

أن فكرة « برتراند راسل » عن الواحدية المحايدة تكملها فكرة الفارق الباطنى والديمومة عند « برجسون » ، وهذا لان فى كلا المذهبين يدخل التيار الروحى - ففى المذهب التحليل

لرسل لجأنا الى تلك « الواحدة المحايدة » (١) ، ثم استعنا أيضا للتوصل الى اكتمال الفكرة ، بذلك « التمايز » الذى يعتبر تفرقا للديمومة كما وردت فى فلسفة « هنرى برجسون » وهو ان فكرة الفارق الباطنى تنفى وجود هذا التناقض الظاهرى للمناصر فى الكون (٢) .

يكشف كاندنسكى الايقاع الداخلى الخاص داخل المادة ،

---

(١) برتراند راسل ، للفكرور زكى نجيب محمود ، صفتى ١١٢ و ١١٣ .  
« الواحدة المحايدة نظرية مؤداها ان العقل والمادة ليسا شئيين من الموجودات مختلفين اختلافا جوهريا بل العقل والمادة كلاهما مشتق من هوى محايد لا هوى عقل ولا هوى مادة ، لكن اجزاءها اذا ما ارتبطت بمجموعة معينة من العلاقات اسميناها مادة . ولما المادة الخام او « العجينة » او المبدأ الذى منه يتكون العقل والمادة كلاهما ، فعلى الحياء ، لا هو هذا ولا هو تلك ، لا هو عقل ولا هو مادة ... فالاشعاعات التى تنبعث من الاشياء فى ارجاء المكان هى الهوى المحايدة التى تتكون منها المادة والعقل معا ، فلذا جمعت الظاهرات او الاشعاعات التى انبعثت من مصدر معينه ، كان لك بذلك شئى مادى ، واذا جمعت هذه الظاهرات كما تتلاقى فى نقطة معينة ، موضوع ليهما جهاز مصبى وأعضاء حس ، كان لك بذلك « عقل » . فالمقومات فى كلتا الحالتين هى لاتتغير ، تجمع على نحو فتكون شيئا ماديا ، وتجمع على نحو آخر فتكون فصلا » .

(٢) ملهب الفلسفة عند هنرى برجسون ، صفتى ٩٧ ، ٩٨ .  
« ... انه لا يوجد الا فعل ، اما الاشياء هى تتركب بفعل عملية الاستقطاع التى يقوم بها العقل ... ان الله يعطى تمايزا عن التيارات التى يكون كل منهما عالما ... وفكرة الفارق الباطنى تنفى وجود تناقض وتجهلنا نفهم هذا التمايز باعتباره تفرقا للديمومة » ... « الله هو الديمومة المركزة المتجمعة ، نبلغ اليه حينما ننفذ الى صميم الحياة المتطورة الخالقة ... هو ذلك المطلق السذى يتجلى فينسا ... » .

وتؤكد أعماله أن ادراك الحركات الخارجية هو ادراك عقلى من الادراكات الحسية للمظهر الذى تختفى وراءه الحركة الداخلية ، فيدركها ويوجدتها العقل اللامتناهى كما يقرره المذهب اللامادى (١) عند الفيلسوف باركلي :

« ... ان عقلى يدرك الاشياء فحسب ، وانه يتأثر بها من الخارج أو عن طريق موجود آخر متميز عنه » « ان الصور الحسية معطاة أمامى ووجودها ليس مرهونا بأدراكى لها ، فالاشياء لا تفقد وجودها عندما أكف عن ادراكها ، اذ انها قائمة بصفة دائمة فى عقل آخر أكثر شمولاً من عقلى الفردى ألا وهو العقل اللامتناهى » .

ويذكر باركلي الصور المتخيلة فيقول : « اشعر بأننى مطلق الحرية فى تخيل هذا الشيء أو ذاك ... أو لا أتخيله » فالصور المتخيلة هى تحت رحمة الذات أو العقل الفردى ، وأن هذا العقل الفردى اذا شام أوجدتها واذا شام ذهب بوجودها وجعلها ادراج الرياح » (٢) .

هكذا نرى ان المذهب اللامادى ينفى ان للمادة جوهر مستقل عن ادراكنا العقلى لها « لان الحواس لا تقدم لنا عن الشيء الا مجموعة من الصفات المتفرقة التى ترجع فى نهاية الامر الى مجموعة من التأثيرات الذهنية الخالصة والتغيرات الذاتية الصرفة ... على ذلك فصفات المادة ليست الا تغيرات ذاتية ... ان وجودها متوقف على وجود عقل يدركها ...

---

(١) باركلي ، للدكتور يحيى هويدى ، صفحات ١٠٤ و ١٠٥ و ١١٢ .

(٢) نفس المصدر السابق ، صفحة ١٢٣ .

وبالتالى ليس هناك وجود جوهرى مادى يقوم هذه الصفات (١) .  
- ويربط المذهب اللامادى عند باركلى بين الصور الحسية  
والافكار العقلية فى محاولة لاثبات الحضور المباشر لله فى  
الطبيعة (٢) .

يتضح مما سبق أن التجريدية ليست هى التى تملو على  
الطبيعة أو على العناصر الطبيعية ، على الأقل فيما يخص  
كاندنسكى فى مذهبه البنائى ، بل هى تلك التى تعود بالانسان  
الى مرحلة العلاقة الاصلية الاولى فى زمن البدايات .

« ان كتل السديم اللانهائية العدد التى يتكون منها الكون  
كانت فى اصلها أبخرة وغازات مختلفة تكثفت وتحوّلت  
الى مادة جامدة ولازالت عشرات غيرها تتكثف حالياً ويظل  
الوجود فى حركة مستمرة » .

ونجد عند برجسون ان الطفرة او الوثبة الحية هى من  
خصائص الكائنات الحية التى خلقها هذا التكثف الفازى

---

(١) نفس المصدر السابق ، من صفحة ٤٤ الى صفحة ٤٧ ( انتقام  
الجوهر للمادة ) .

(٢) نفس المصدر السابق ، من صفحة ١٣٢ الى صفحة ١٣٥ .  
« العقل البشرى او الانسان بوجه عام لا يمكن أن يكون مصدراً لواقعية  
الاشياء سواء لمصالح الصورة الحسية أو صور وافكار عقلية » .  
ويقول د. يحي هويدى أن السبب فى اختيار باركلى للصور الحسية  
وابتعاذه من ميدان العقل هو لأن هذا الميدان قد بدأ له اتسوع من  
ميدان الافكار العقلية فى اثبات ما يريده هو ، أى الحضور المباشر لله فى  
الطبيعة . ان العقل فى فلسفة باركلى ليس له حرية الادراك ولكن لاشك فى  
ان عملية الادراك تتم من طريقه على الأقل فيها يبدو لنا باعتبارنا بشرا » .

والبخارى وهو ما سماها ELAN VITAL وهى ما يميز الكائن الحى فى تطوره عن الجهاد الذى يتطور آليا . اذن فالمادة فى المذهب الروحى البرجسونى هى فى اصلها « مظهر روحى يتشكل فى انواع مختلفة من الوجود والعالم كله يعيش فى ديمومة خلاقة وصيرورة مستمرة » (١) .

انها تلك الديمومة التى أراد أن يصورها لنا كاندنسكى فى معالجته التجريدية وهى التى تمثل المكان والزمان والحياة لمناصره الجمالية كلها ، حياة استقلت فى ايقاعها الداخلى عن الايقاع الزمنى الخارجى للاشياء وندركه بالمفهوم الطبيعى الذى نفهمه .

والمذهب الروحى عند برجسون يفرض بين نوهين من الديمومة فهناك الديمومة الخالصة اللامتجانسة التى تتعاقب فيها حالات الشهور فى غير تتال « فهى تداخل متبادل وارتباطها هو ارتباط وثيق غير منفصل » . انها بذلك تكون وحدة متكاملة مع كونها فى تغير مستمر وهى « الديمومة الكيفية التى تدركها الذات العميقة فى حيويتها » .

وهناك الديمومة المكانية ... « ندرك فيها حالات ، الشعور ادراكا مكانيا بوصفها حالات متراسة ، ومنفصلة وغير متعاقبة تتصف بالامتداد والتجاور وينتفى عنها التداخل المتبادل » . وهذه الديمومة المكانية ندركها بذاتنا السطحية ، حين نتصل بالعالم الخارجى ، ويشبهها « برجسون » بالخط المستقيم المتقسم

---

(١) برجسون ، « المذاهب الفلسفية المعاصرة لرائع محمد » ، ص

### الى اجزاء •

وكما أن هناك نوعين من الديمومة ايضا هناك ذاتين للانسان ، واحدة سطحية واخرى عميقة وهما متصلتان ومرتبطتان ، انهما تعبران لشيء واحد بحيث تستمر وحدة الذات الانسانية بلا انقسام يتهددها •

ان النزعة التحليلية والمادية التى طفت على غيرها فى القرن العشرين لم تهدم الاتجاه الروحى ، وفى احيان كثيرة نراها تتضمن نقاطا فى صالحه حين لا يتمنت التفكير او يتجمد فى نقطة واحدة • وكان « ديكارت » من أبرز الفلاسفة الذين اهتموا بالمنطق والتحليل الرياضى والهندسة الميكانيكية فى القرن السابع عشر ، وقد اكتشف ان الشك المنهجى هو الذى يوصل الى اليقين وأمن بالكوجيتو « أنا أفكر اذن أنا موجود » ومن هذا الاعتقاد توصل الى اثبات وجود الله •

يقول ديكارت : « للبحث عن الحقيقة يلزمنا ولو مرة واحدة فى حياتنا أن نشك فى جميع الاشياء ما أمكننا الشك • لذا يمكن الشك فى حقيقة الاشياء المحسوسة اذ نعلم بالتجربة ان حواسنا خدعتنا فى ملاسبات عديدة وأنه من عدم الحكمة أن نثق فيمن خدعنا مرة •• ان فكرتنا عن النفس سابقة على فكرتنا عن الجسم وهى اكثر منها يقينا ، بما اننا مازلنا نشك فى وجود جسم ما فى العالم فى حين اننا على يقين اننا نفكر » (١) • كما ان « ديكارت » يثبت ان للانسان جسم صنع من

---

(١) مبادئ الفلسفة ، دكتور نجيب بلدى — ديكارت ، صفحة ١٩٦ •

مادة العالم الى جانب احتوائه على النفس • ويرتبط التفكير  
الآلى الصناعى عند « ديكارت » بالفكرة المنهجية العلمية التى  
ترجع الاجسام كلها الى الامتداد الهندسى ، بذلك يصبح الانسان  
هو المسيطر على الطبيعة الخارجية ، كما يصبح مسيطرا على  
جسمه •

وقد أكد « ديكارت » ان هناك توافق كامل بين الميتافيزيقا  
والاستدلال العلمى والتطبيق العملى « الا ان هذا التوافق يتم  
فى مستويات مختلفة من اليقين » •  
— فى مستوى اليقين العلمى وفى مستوى اليقين العملى ثم فى  
مستوى اليقين الميتافيزيقى المطلق الذى يقوم على اساسه كل  
يقين آخر (١) •

وكلما امتلأت النفس بفكرة متميزة عن ذاتها استطاعت  
أن تتميز فى نفس الوقت عن فكرة الامتداد وهو موضوع أصيل  
فى نفس الانسان وليس هو ناتج عن تفكير منطقى : « ان  
الامتداد موجود ثابت فى الوجود بمقتضى حكم النفس التى  
تستخدم مبدأ الجلاء والتمييز التى تعتمد على الضمان  
الآلهى » •

ولقد ادرك « ديكارت » صعوبة ادراك العقل والتفكير  
البشرى لفكرة « الخلق المستمر » وانها « مما يجاوز آلهامنا  
البشرية » ، لذلك رأيناه يقرب تلك الفكرة مما هو مقابل  
لها فى عالمنا الجامد « هذا الذى ترجع فيه الحركات الى اصطدام

---

(١) ديكارت : المصدر السابق ، صفحات ١٤٣ و ١٤٤ و ١٤٥ •

يقوم فى لحظة ليتلاشى \* أن هذا المقابل فى نظر « ديكارت » هو المقدار الثابت للحركة فى العالم فى جميع لحظاته « ففى جميع لحظات الزمن منذ اللحظة المالمية الاولى كان مقدار الحركة التى طبعها الله على العالم واحد بمينه وعلى ذلك كانت حال العالم فى لحظة معينة ، معادلة لها فى أى لحظة أخرى » .  
ويفسر تغير الحركات فى الكون الى انه راجع الى فعل الاصطدام هذا (١) \* وأن هناك مبدأ لا يتغير للحركة هو مقدارها الاول \*  
ومن هذه الفكرة العلمية او الحقيقة العلمية الثابتة ومن غيرها يذهب « ديكارت » من الشك الى اليقين فى تلك القدرة الخلاقة وفى صفتها المطلقة \* \* \* « وان الله لن يكون هو ذاته ان لم يكن خلقها ، فان صفة الحدوث فى العالم لتوحى بناحية فى الخلق الالهى لا يمكن أن توحى به الحقائق العلمية وهى الناحية الزمنية فالحدوث معناه الحدوث فى الزمن وكون العالم حادثا معناه ان الله خلقه فى الزمن » \*

ان فكرة الوجود و « عدم » الوجود هى ايضا من الافكار التى آتت الى اثبات وجود الله \* ان وجودى ، كما انه معرض فى كل لحظة الى الانهيار الى المدم ، فان هناك موجود يقيمنى فى كل لحظة فى الوجود \* اذن ، فوجود هذا الموجود ثابت بقدر ما يكون وجودى دائما مدفوع نحو المدم ولكنه مستمر فى الوجود اذن فهذا الموجود ثابت وهو الذى يدفعنا فى كل لحظة من المدم ويقيمننا فى كل لحظة فى الوجود (٢) \*

---

(١) نفس المرجع ، صفحة ١٣٥ — مبدأ ثابت مقدار الحركة .

(٢) ديكارت ، للدكتور نجيب بلدى ، صفحات ١١٠ و ١١١ و ١٣٤ و

ويبرهن هذا العالم على وجود الله على نحو مماثل للتفكير  
ولليقين الرياضى : « فكما ان فكرة المثلث تقتضى منا أن نقرر  
أن زواياه مساوية لقائمتين ، كذلك تقتضى فكرة الكائن الكامل  
ان ننسب اليه الوجود بالضرورة ولن يكون هذا الكائن تام  
الكمال ما لم نقرر الوجود فيه » .

« الكائن الكامل اذن موجود والافكار الرياضية وفكرة  
الكائن الكامل كلها أفكار لطبائع ثابتة حقيقية ، أى لطبائع  
تمتاز كل منها بضرورة داخلية معينة » (١) .

يصل « فاسيل كاندنسكى » فى رؤيته الفنية الى ادراك  
واسع وشامل لمفهوم الزمان الخارجى للمعاصر والزمان الداخلى  
للكائنات كلها ، والى تلك الوثبة العية ، والى تلك الضرورات  
الداخلية ، ثم الى تحليل المادة والرجوع بها الى مكوناتها الاولى  
حتى يصل الى حركة التطور فى الطبيعة وفى الكون فيبلغ الى  
التطور الخالق والى كنه الوجود الحيوى حتى يتحقق له ذلك  
البناء الانسانى الكامل الشامل المتكامل فى الوجود . ويقترب  
« كاندنسكى » بتجربته فى التصوير الى محاكاة التجربة الصوفية  
حيث انه قد بلغ بتجربته ويحدثه الفنى الاصيل الى تلك  
الديمومة باعتبارها الطاقة الخلاقة :

« انها الديمومة التى لا تعرف الا بأنها الحب نفسه والحب  
الالهى ليس شيئاً آخر غير الله بل هو الله ذاته . . . . . وقد  
استدعى الى الوجود كائنات كتب لها أن تحب وأن تحب . . . »

ولما كانت تلك الكائنات متميزة من الله الذى هو تلك الطاقة ذاتها فلم يكن من الممكن لها أن تظهر الا فى كون ... وهذا الكون ليس الا الجانب المرنى الملموس من الحب ومن الحاجة الى الحب » .

ان تلك العاطفة الخلاقة تستوجب أن تمارسها كائنات لها من الصفات الحية النفسية والعاطفية ما يهيئ لتلك العاطفة أن تبلغ ذروتها ويكون لتلك العاطفة الفضل فى ظهور كائنات حية أخرى لم يكن لها أن تظهر بدون وجود تلك القوة الخلاقة وهى الديسومة .

« ان سر الخلق مردود الى الحب ، حب الله فى أن يفيض . . ان الانسان هو الغاية فى التطور وهو الكائن الوحيد القادر أن يتحد بالله فى علم ودراية فلا يوجد علم بغير حب ولا فهم بغير عاطفة » (١) . ( ان استعمال الفيلسوف هنا للفظ « اتحاد » فيه مبالغة شديدة ، ونفضل عليه « الاتصال » ) .

### ب - اجتياز الزمان المحصور

ان الانسان حين يفكر فى الزمان فانه يصل الى المعنى المرتبط بتجربته البشرية ، المحدودة بزماننا الارضى . وكذلك تحس سائر الكائنات الحية ، فلكونها جميعها ثابتة تقريبا على الارض فانه يمكن اعتبار الازمنة الخاصة بكل منها تتفق مع أزمنة الآخرين .

(١) هنرى برجسون - مذهب الفلسفة ، د . مراد وهبه ، ص ٩٨ - ٩٩ .

هذا هو مفهومنا للزمن الكلى الذى تمودنا على ادراكه دون تشكك او جدال . ولكن ماذا يكون الحال لو افترضنا اننا نستطيع التخطى عن مفهومنا التقليدى هذا للزمان الارضى الكلى ؟ أتكون هناك رؤية بديلة تظهر لنا زمانا جديدا من نوع آخر ؟ وبماذا يمكننا أن نقيمه ؟

ان نظرية النسبية لبرتراند راسل تؤكد ان الزمان قد اصبح نسبيا وكذلك المكان « ولم تعد هناك لحظة زمنية واحدة معينة يشترك فيها الكون بأسره » . أن فكرة انهيار الزمان الواحد الشامل الذى يضم كل الحركات بداخله والذى كانت تؤرخ به كل الحوادث على سطح الارض - يؤثر بالفعل على مفاهيم الانسان كلها وعلى آرائه واحكامه ، فما بالنا بتأثر الفنان بها . لقد اصبح الآن لكل مكان زمانه الخاص ولا يجوز للمكانين بينهما مسافة ، أن يشتركا فى لحظة زمانية واحدة ، وهذا ما تؤكدته الفلسفة التحليلية فى القرن العشرين . ويقول راسل : « ان ما ادت اليه نسبية الزمان والمكان اوجبت مراجعة قانون الجاذبية كما وصفها نيوتن لان ذلك القانون كان يستند - فيما يستند اليه - الى كون المكانين اللذين بينهما مسافة يشتركان فى لحظة زمانية معينة بحيث نستطيع حساب الجاذبية لجسم فى المكان الاول اذا ما سقط الى المكان الثانى . . . أما الآن فقد بات ما يبدو خطأ مستقيما عند مشاهد ، لا يكون كذلك بالنسبة لمشاهد آخر فى مكان آخر » (١) .

---

(١) برتراند راسل - لزكى نجيب محمود ، صفحات ١٠٢ - ١٠٣ -

★ ويقول « راسل » ان الطبيعة تخلصت من الزمان الواحد الذى يشمل الكون كله، والمكان الواحد الذى يمتد ما امتد الكون كله - « فاستبدلت نظرية النسبية بهما فكرة جديدة هى المكان المندمج فى الزمان اندماجا يجعلها حقيقة واحدة يكون فيها الزمان بعدا رابعا يضاف الى ابعاد المكان الثلاثة » ... .. « وحتى حين يكون النظام الزمنى واحدا بالنسبة للمشاهدين جميعا، فان كل ما لدينا حقا هو عبارة عن رابطة بين حادثتين يمكن أن تصدق اماما وخلفا على السواء » \*

ويؤكد هذا المبدأ ان المستقبل ايضا يحدد الماضى بنفس الطريقة التى نجد بها ان الماضى يحدد المستقبل واذا اظهر اختلاف فى المبدأ فى نظرنا ، فهو ناتج من قصور فى فهمنا وليس فى المبدأ ذاته ..... « لاننا نعرف عن المستقبل اقل مما نعرف عن الماضى وهذا شيء عرضى بحت ، فربما وجدت كائنات تتذكر المستقبل لتستنبط منه الماضى \* ومشاعر مثل هذه الكائنات فى تلك الامور تكون حينئذ على النقيض من مشاعرنا تماما ولكنها لن تكون زائفة لهذا السبب (١) » \*

ان نظرية النسبية كما وضعها ( بيرتراند راسل ) فى فلسفته التحليلية بالنسبة للزمان وعلاقة اجزائه بعضها ببعض تبرهن على ان الانسان اسير للمادة وأنه يبنى الاستنتاجات فيما يختص بالمستقبل معتمدا على ما يقدمه له الماضى من احداث ومن نتائج وبراهين تكون نتجت عنها ويؤكد ( راسل ) ان هذا يرجع الى

قصور في المنطق البشرى ، دائما ما يؤدي الى الوقوع في  
الاعطاش (١) .

يتضح مما سبق ان على العقل البشرى ان يستعين بالحدس  
حتى يتمكن من مسايرة مثل هذه التغيرات في الحقائق عن الزمان  
وعن المكان التي أثبتتها المذاهب التحليلية العلمية الحديثة .

★ ان الحدس هو معين الفنان في الادراك المباشر للحقائق ،  
والحدس هو أولا معرفة عقلية ولكنها تمجز وحدها عن بلوغ  
اليقين بالم يدعما المل الذهني - وهو من الادراكات الحسية  
كوسيلة ثانية للوصول الى اليقين . ويكون المل الذهني هنا  
هو الاستنباط . ونتيجة لهذا الجهد في ادراك الحقائق يشعر  
الانسان بوجوده يقترب من الاكتمال لان تصورات العقل تكاد  
ان تتطابق مع الاشياء الخارجية المحيطة به ، ولكن هذه المطابقة  
لا تتولد من تأثير متبادل بين العقل والطبيعة فحسب ، بل هي  
تتولد من هذا الانسجام الازلي بينهما (٢) .

ويتطلع الانسان بفطرته الى تجاوز كل ما هو وقتي وقآن  
للولصول الى كل ما هو ابدى ودائم وخالد . وان تلك المحاولات  
تهدف الى استعادة حالة وجدانية من السعادة الكاملة فقدها  
الانسان يوم ان هبط الى عالم التكليف . ويدرك الانسان الفنان  
بقطرته السليمة ان هناك ذلك الكائن الكامل ، وان تلك المفكرة

(١) نفس المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٢) هذا المعنى ورد في « تطور العقل » لهربرت سبنسر - من كتاب  
نصه الفلاسفة لبول ديورانت ، ص ٤٧٨ - ٤٧٩ ، طبعة ١٩٧٣ . وايضا في  
كتاب « الانس النفسية » للإبداع الفني ، ص ٢٠٤ للكتور سوف ، تحت اسم  
« الحدس البرجسوني وجواهر الابداع » .

تتبع من النفس نبوعا طبيعيا (١) . ويكفى لصدور تلك الفكرة أن نفكر في أنفسنا وفيما يحمله وجودنا من نقص . وبالتدرج سوف نصل الى ان نفكر في الكائن الكامل اللامتناهي . . . و « على انى لو كنت انا صاحب وجودى لاستطعت أن احصل على تلك الكمالات التى اتصورها فى الكائن الكامل وهو الله » .

★ وبهذا التدرج من النجز للوصول الى الكل باستعمال المنطق والحدس والاستنباط يصل « ديكارت » الى اثبات وجود الله . وأن الدافع الى ذلك هو احتياج الانسان للاتصال بحقيقة ثابتة يستميد بها توازنه الوجدانى (٢) . ان تلك الرغبة هى واحدة من تلك الضرورات الداخلية التى عاجها فاسيل كاندنسكى فى تجريدته .

وعلى الرغم من كل هذا الجهد فى استعادة التوازن الكامل للبناء الانسانى ، فان فكرة فناء الجسد الذى يشتمل عليه هذا البناء تؤرق الانسان فيمود ويتمزى بها بفكرة خلود النفس . ان كل ما يربط الروح بالجسد بالمالم الارضى هو عنصر زمنى ، وهو الاجل ، هو هذا الزمان المحصور الذى نميش بداخله . ويقف امامنا فى تحدى ، هذا الابد السرمد الممتد من الازل الى الازل ونحتاج لبلوغه الى الخروج من حدود الزمان المحصور . ولقد علمنا « ان وجود الله ثابت بقدر ما كان وجودنا معرضا فى كل

---

(١) ديكارت - فكرة الله واليقين الرياضى ، للدكتور نجيب بلدى ، ص ١١ - ١١٢ .

(٢) ديكارت ، للدكتور نجيب بلدى ، ص ١٢٤ - ١٢٥ .

لحظة للعدم والانهيـار . وان وجودنا ليصبح ثابتا بقدر ما كان  
هناك موجود يدفـعنا في كل لحظة من العدم ويقيمنا في كل لحظة  
في الوجود ، أى بقدر ما كان خلقنا مستمرا مجددا في اتصال  
متصل في تجدد « (١) » .

---

(١) المرجع السابق .



## الغائمة

### الاتحاد بروح العالم

ان الزمان هو اعظم تحد يدقف امام الانسان ويشمره دائما بمعجزه ، لذلك سيبقى الزمان هو الغريم الاول للانسان في صفته البشرية . فمرور الزمن حتمي لارجمة فيه وهو صورة حية للفقدان في كل أشكاله . فالجمال في الكون باق ودائم ، والفقدان هو في قدرات الانسان البشرية . فالانسان يفقد بمرور الزمن نضارة الاستمتاع بالوجود ، لأن الوهن يدرك مقدرة الحواس على التلقى وعلى التوصيل ، فلا تكون هناك متعة كاملة ، لأن الانسان يكون مشغولا عنها بالفكرة المسيطرة والمهيمنة عليه وهي : مرور الزمان .

ان ذلك المرور الحتمي للزمان أو سريانه هو الذي يحاول الانسان جاهدا أو يائسا أن يوقفه .

ولكن كيف يستطيع الانسان ؟

يلجأ الانسان الى الزمن كفكرة مألوفة ثم كجوهر خامس ، فيحاول الاحاطة به من كل جانب للتعرف عليه أولا . ولقد اكتشف الانسان بالعلم معنى الزمان الرياضي والزمان المحصور والزمان المشخص او المطلق ، والزمان الوجداني او الزمان الداخلي الى آخر تلك الاتواع من الازمان العلمية والفلسفية . ولكن الزمان ما برح هو الزمان في سريانه الابدئي الازلي . ورغم احاطة الانسان بكل تلك الممانى ، الا أن الزمان لا يمضد الى

الوراء لحظة ولاتسبق لحظة من لحظاته أخرى . فالزمان هو بالنسبة للإنسان كالقدر المحتوم ، هو سائر اليه حتما وهو الذى سيقهره حتما .

ولقد عرفناه لأننا ندركه فى العقل ، وهو ليس له وجود خارج العقل ، بل له آثار فحسب .

والزمان هو مقدار سارى لعنصر غير ملموس يحسه الانسان وحده ويجسده له عقله فى صورتين : مرة بأن يلحق به فترات وجود الاجسام والكائنات فى الحياة البشرية الارضية أولا ، ثم مرة فى صورة أخرى يلحق به وجود تلك الكائنات - ومن ضمنها البشر - فى نشأتها الثانية فيما بعد حياتها الارضية . بذلك يكون الزمن هو الدهر وهو الديمومة وهو الأبد وهو الأزل .

حين نلحق بفكرة الزمان تلك التجسيدات الارضية المادية فهو يظهر لنا على هيئة الحركة . فالمقل البشرى يجمعه على انه مقدار الحركة التى دائما ما تكون لها بداية ونهاية ولو افتراضية ، مثل حركات الافلاك ، فنحن نفترض لها بداية أزلية ، أما نهايتها فهى تدرك على شكل استقطاعات يقوم بها العقل ايضا - من مجموع تسلسلها المتجدد والمستمر . لذلك حين يدمج العقل مفهوم الزمان مع الحركة ينتج عن ذلك الافتراض العقل ان للزمان بداية وأن له نهاية لأنه اقتصرن بمضمون آخر هو مضمون الحركة فى شكلها المادى الملموس (١) .

---

(١) هذا المعنى ورد فى تحليل فلسفى لمعنى الزمان من المعجم

ولأن الزمان هو تصور عقلي فهو يدرك بداخل التفكير  
ولذلك لا يمكن ان تغلب عليه الا اذا استطعنا ان نوقف التفكير !  
- وهذا مستحيل الا بالموت - أو أن نبدل من كيان الزمان .  
والوسيلة التي تمكن الانسان من اخراج هذا المحسوس العقلي  
الى الخارج هو أن يجعل له مرادفا ماديا حتى يصبح ملموسا فيمكن  
السيطرة عليه ، ولقد كان أنسب مرادف للزمان المجرد كما  
اتصوره هو وجود الاسطورة ، أو الوجود الزماني الاسطوري .  
فهو كيان له مكوناته المادية ، وهو ايضا كيان وجداني متجدد  
الحيوية يفترق من كنوز الماضي ليصب في الحاضر ويهيىء  
للمستقبل . فالاسطورة تستعيد الزمان فى كل مرة يتجدد  
وجودها فى مختلف الاطوار .

فحين نلجأ الى الاسطورة او الى حالة الوجود الاسطوري ،  
لا يكون بدافع الهرب من الواقع او التخلي عن وضع مؤلم  
لانستطيع أن نجد فيه توازننا الانساني متحققا بشكل كامل ،  
بل انها رجمة تهدف الى العثور على اللاشعور الجمعي الذى  
يحتوى على تلك النماذج البدائية Archetype وهى « تلك  
الحقائق الباقية المستترة وراء الاشياء الزائلة وهى الحقائق

---

الفلسفى للدكتور صليبيا ، وهو يتكون من مفهوم الزمان عند مجموعة من  
الفلاسفة مثل « كانت » و « لينز » و « برجسون » والوجوديين والى  
« نيوتن » و « كلارك » الذين يقولون بالزمان الموجود بنفسه لاداخل العقل .  
فحسب »

الكلية التى تبث جوهرها وتشيعه فى عدد كبير من  
الجزئيات « (١) » .

لقد كانت الاسطورة من قبل نزول الاديان ، هى المجال  
الوسيط الذى يلتقى فيه الله مع العقل الانسانى . وكانت  
اشكال الاسطورة المختلفة ومراحل نموها من قارة الى قارة  
والتغيرات التى تطرأ عليها ، هى شكل من اشكال المجاهدة  
التي يبذلها الانسان بمقله البشرى المحدود ، فى التقرب الى ذلك  
العقل الفعال ، لعله يطلع على سر من الاسرار او يتكشف له بعض  
مع حجب الغيب ، عن طريق الرمز والكناية والتأويل (٢) .

الاسطورة اذن ، هى استعادة مجسدة للزمان بكل مكوناته  
المحسوسة والملموسة . والفكر البدائى فى الاسطورة يلجأ الى  
الرمز للكناية عن القدرة الالهية . والعقل الالهى حين يتلطف  
بالبشر يتراءى فى شكله الأرضى من خلال احداث كونية او  
دورات متعددة للحياة والموت او اعجاز جمالى كروية الكواكب

---

(١) دكتور سوف - الاسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٨٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٤ - ٥٨ .

Yung, G. G. The integration of the Personality:

« وقد تركت هذه الاحداث النفسية آثارا عميقة فى نفوس اصحابها  
وانتقلت اليها هذه الآثار مجتمعة بما يسمى باللاشعور الجمى . والفنان  
الاصيل يطلع عليها بالحدس فلا يلبث أن يسقطها فى رموز . والرمز هو  
افضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ولا يمكن أن توضح أكثر  
من ذلك بآى وسيلة أخرى » .

والافلاك فى السماء فى نظام ودوران ابدى لا يطرأ عليه أى خلل . وتعتمد الاسطورة على حب الانسان العطرى للجمال ، فالشعور بالجمال أمر فطرى لدى الطبيعة البشرية موجود حتى لدى الاطفال ، لذلك تحتوى الاسطورة دائما على مشاهد ملحمية رائعة للجمال فى الطبيعة فى جميع حالاتها ، فان للطبيعة ثوراتها ، وتلك المشاهد فى الاسطورة جملة لتثير فى الانسان الفريزة الفطرية لحب الجمال ، فيتمكن من أن يتحد مع الطبيعة فى حالتها البدائية تلك . ولأن الفريزة هى الجانب الذى يشارك بها الانسان الكون كله ، فيكون قد تحقق له الاتحاد بوحدة الوجود فيه ، لأن الفنان يعتمد على الحدس فى ادراك المضمون الاسطورى ، سواء أكان مضمونا محسدا ينتمى الى طقوس او مضمونا ينتمى الى احداث كونية . وقد تكون للفنان رؤية اسطورية خاصة بدون ان تكون هناك اسطورة بعينها يمالجها فى فنه - كذلك كان الحال بالنسبة لتجريدية « كاندنسكى » - فى اعتقادنا \*

والرؤية الاسطورية فى التصوير كما نلمسها فى أعمال كاندنسكى ليست الا هذا اللاشعور الجمعى و « هو مجموع التجارب الانسانية وقد انحدرت اليها من اسلافنا البدائيين هابرة نفوس الاجداد » . ومن هنا كانت روائع الاعمال الفنية الغالبة لا وطن لها ، ذلك لأنها تنبع من اللاشعور الجمعى حيث يضمحل الزمن وينمحي وتلتقى الاجيال ، فاذا غاص الفنان الى

هذه الاعماق بلغ قلب الانسانية ، واذا عرض للناس قبسا من هذا المتبع العظيم عرفوا انه منهم » (١) \*

ان التجريد العقلانى فى التصوير انما يقوم على تجريد المضمون من علائق الطبيعة الدارجة ، والنظر فى الجوهر على اساس ان الشكل هو المضمون القائم بذاته \* وتجريدية «فاسيلي كاندنسكى» تحتوى على هذا ، الى جانب احتوائها على الناحية العاطفية والوجدانية بدرجة عالية فليست المعرفة عقلانية فحسب وانما هى معرفة تقوم بالحدس \* وعندما نقول أن رؤية كاندنسكى التصويرية هى رؤية ذات مضمون اسطورى ، فذلك لأن عناصر التجريد عنده لها صفة الرمز كما هو فى المضمون الاسطورى ، فهو محمل بتراث انسانى واسع اكتشفه الفنان من خلال رحلته عبر النفس البشرية ، من عمق اللاشعور حيث الطفلة الاولى ، الى الوعى واليقظة الوجودية الراهنة للانسان \* ان هذا الرمز يصل الى اعماقنا مباشرة لأنه لم يعد رمزا خاصا بالفنان وبعالمه فحسب ، بل هو قد اكتسب قوة النفوذ بصلته المباشرة بهذا النبع المشترك للانسانية ، بذلك نجده قد تحول الى جزء منا نحن (٢) \*

ان الرؤية التجريدية للفنان حين ترتد الى عمق الرؤية الاسطورية ، لاتكون قد رجعت الى الوراء ، بل انها حركية

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ \*

(٢) هيربرت ريد - موجز فى تاريخ التصوير الحديث ، ص ٢٤٩ الى ٢٥٢ ، وفيه يحدد الكاتب مقدار اللاوعى فى تصميمات المصور كاندنسكى ووجهة نظر المصور نفسه فى هذا الموضوع \*

ارتداد تهيبى للوثبة الجديدة فيكون لها قوة اعمق فى المسدى  
وابلغ فى التأثير .

بهذه الرؤية التصويرية يكون الفنان قادرا على استرجاع  
الزمان « ذهنيا » . واذن مريان الزمان فى الرؤية الاسطورية  
لايسير فى خط مستقيم بل ان له تلك الوظيفة الدائرية اللولبية  
التي يتكلم عنها علم النفس العام فى المجال السيكلوجى (١) .

ان فى استطاعة الرؤية الاسطورية ان تتخطى الحيز  
الزمانى المحصور ، ويتنوع اتجاه مريان الزمان فنحصل على  
« المشهد العام للوجود فى نشأته الاولى » حيث تنتفى عن الزمان  
صفته المحصورة فيتحول الى زمان متسع الارزاء منتشر كانتشار  
النور فى الكون .

لقد استطاع الفنان ، بواسطة الحدس الذى ينبع من  
اللاشعور الجمعى كما سبق ان ذكرنا ، وبالتوصل الى الوتر  
المشترك فى عمق الماضى الانسانى كله ، حيث يتحد مع وحدة  
الوجود الروحية التي تضمنا الى سائر الكائنات الحية وغيرها -  
لقد استطاع الفنان الرجوع بالموضوع الجمالى كله الى تلك  
الرؤية التي تخرج العناصر كلها من المدم الى الوجود ، او من  
عدم النور الى النور . ولأن كل رؤية تحتاج لتحقيقها الى قدر  
مع النور ، فان رؤية العالم كله فى لحظة نشأته وفى تطوره وفى  
مسيرته نحو النهاية المحتومة ، بكل ما يحتويه من عناصر بشرية

---

(١) نفس المرجع من مقدمة الدكتور يوسف مراد « ص ٥ ي » .

انسانية او كونية ، تتطلب قدرا من النور لم يسبق أن ورد في وصف ولا ذكر ، الا في الرؤية الصوفية .

ان اول علاقة في الوجود ، في نظر الصوفية ، هي علاقة « نور الانوار » « بالصادر الاول » : « ان الادراك يسمو الى اعلى درجة حينما يكون موضوعه هو « نور الانوار » وهو في قمة الوجود ... وحضوره للنفس نتيجة لقهره وتسلطه عليها ... و « القهر والمحبة » علاقة تنظمها الانوار بأسرها ، وأول علاقة في الوجود هي علاقة الصادر الاول بنور الانوار لأن هذا الصادر الذي يمنح الوجود ... فائض عن نور الانوار ، كما يشتعل السراج من السراج دون أن ينقص من الاول شيئا ... والصادر الاول « هو ما تصدر عنه سائر الموجودات في نظام ازدواج يستند الى علاقة الماشق والمعشوق أو القهر والمحبة » (١) .

في هذا المفهوم يكون موضوع المعرفة هو « الانوار العقلية » ، والمعرفة فيه لا تقوم على تجريد الصور ، بل هي معرفة تقوم على « الحدس الذي يربط الذات العارقة بالجواهر النورانية ، ان صعودا وان نزولا ، وتسمى بالملم الحضوري الاتصالي الشهودي » .

---

(١) « اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي » ،  
دكتور محمد علي ابو ريان ، طبعة ١٩٦٦ ، الفصل الخامس من الباب الثالث ،  
ص ٣٧٣ الى ٣٧٨ .

وعالم الانوار العقلية هنا هو عالم تحيا فيه المخلوقات النورانية ويكون العلم الصادر منه غير متصل بتمثل صور الموضوع فى الذهن ، بل هو لايزيد شيئا عن الذات العارفة ، انه تكشف يتحد فيه الموضوع بالعارف لأن الذات العارفة هى من نوع الموضوع ، ( « فهو نور وشعور بهذا النور » ) (١) •

ان ماجاء فى الكتب السماوية عن حساب الايام عند الله ، وأن ايام الله هى طوع ارادته ، فاذا شام يكون « اليوم مقداره الف سنة » ، - ليثير فى نفس الفنان رغبة وشوقاً فى التوصل الى ادراك هذا المشهد الجديد فى الكيان الزمانى حين يتمدى مفهومنا المحصور وتأتى الى الوجود فكرة الاسطورة بما تحتويه من قدرات خاصة بعضها جامع وبعضها مانع (٢) • والاسطورة ، حين نقف امامها يجب ان نكون فى حالة من الاستعداد النفسى والمقلى تهيم لتقبل مفاهيمها ومعانيها والتفكر بها حتى نستخرج منها الرمز الاصيل • ان الاسطورة لتوصد ابوابها امام العقول الغافلة او النوايا المستخفة •

---

(١) نفس المصدر السابق •

(٢) نقصد بالقدرات المانعة مثل ذلك القانون الذى جعل النار التى اشملها الكفار لابراهيم عليه السلام تمتنع عن احراقه وأن يتمكن من الكلام بداخلها وأن يسمح صوته •

ونقصد بالقوانين الجامعة التى يستطيع فيها البشر ان يتزاوج بالعناصر الاخرى مثل أن يقترن الانسان بشجرة أو أن يقترن الانس بالجان ، ويتولد من هذا التزاوج نوعية من الخلق « هجين » تجمع من الصفات والقدرات ما يفسوق المألوف عند البشر •

ولقد خلق لنا الله الحواس كلها لتميننا على فهم كل أمر يستعصى على التفكير والمنطق . فالامر الطبيعي والمألوف أن نتمتع في السمع على آذاننا وفي النظر على أعيننا وفي النطق والكلام على لساننا ، ويختص القلب بشمورنا ووجداننا ، ولكن مادامنا سنواجه عالم الاسطورة او مادامنا في مجال الرؤية الاسطورية فلنحيا اذن بقانونها ولنعمل حواسنا بكامل همتها وبكل طاقاتها الكامنة ، على طرق أبواب الأسطورة . عندئذ سندرك كل ما بدا لنا من غوامض المعاني ، « ورب حقيقة تمر بها وأنت تنظر اليها مروراً عابراً مستخفاً بجوهرها وقد تنطوى على سر الوجود بداخلها ا » .

ان المعاني والمضامين في الاسطورة قد تشق ظلام الفكر كالومض الخاطف ، وقد تفوق الفهم الانساني ما لم يكن قادراً على تلك اليقظة المتحفزة ليقطنس البارقة فور ظهورها ، فيدمغ بها ذاكرته كلها ، ثم يعود اليها في تأن وفي حرص ، جامعاً حواسه المنتبهة فيقترب منها بمقل سميع وبقلب بصير . علينا اذن ان نتدبر الرؤى الاسطورية لنستخرج منها ذلك العالم المحجوب ، على ان نكون مستعدين لتقبل منطقتها الخاص ، وأن نصبر على تناقضاتها الظاهرة ، وتألفاتها الفوق منطقية .

ان الكثيرين ممن اعتادوا النظر في الرؤية الجمالية الحديثة قد ينتابهم الارهاق الذهني من بعض الصعوبة او الغموض الذي يقشئ الشكل الظاهر في العمل التصويري . ولكن هذا الارهاق

الذهنى غالبا ما يتحول الى رغبة فى التحدى ، واكتشاف المعنى الجديد للجمال وللوجود الانسانى كله خلف هذا المظهر المشوائى او البدائى ، واختراق المعنى الخفى وراء ذلك التشتت وتلك الفوضى التى تتسم بها التجارب الاصيله غالبا . إن جميع التجارب الثورية التى يقوم بها الفن الحديث انما تمكس جوانب الازمة الفكرية ، او بعبارة أخرى ازمة المعسفة والخلق الفنى حين لا يقنع بالمقل والعلم وحدهما .

ان لتلك الصعوبة او لذلك الفموض جاذبيته وهى قد تدعو الكثيرين ممن يؤمنون برسالة الفن ، الى اعتناق سبيل المجاهدة الفكرية والتفسيه للوصول الى مفهوم الجمال الساسى الرفيع ، الذى لا يمكن أن يكشف نفسه كاملا الا لمن يسلك هذا السبيل الشاق .

والكثيرون ايضا ممن الفوا اللغة التشكيلية الحديثة استمذبوها القيمة الرفيعة فيها ، تلك التى تدعوهم الى ان ينضموا اليها فيزدادوا ثراء انسانيا وروحيا ووجوديا . ان الفموض او الفوضى الظاهرة او التعميدات النظامية التى قد نجدها فى بعض الاعمال التصويرية ، لهى ابلغ دليل على دعوة الفنان الى الارتقاء بالمفهوم الجمالى . وهناك بلا شك عالم من الجمال يشيده الفن الحديث ، انطلاقا من الاطلال والدمار ومظاهر الفوضى والهدم والفموض والرمز المعقد . انه جمال لا يدرك من خلال المحسوسات او الادراك الحسى فحسب ، بل مبعثه هو ذلك المجال المعنوى المرتبط ايضا بالمقل . انه مجال يتدرج من

الشمور بالمتعة الجمالية ليصل بالمشاهد الى مرتبة اللذة الروحية السامية التي هي « سرور لا مأرب وراءه » . ان في تلك المتعة غايتها دون أى غاية أخرى » . انها خطوة على طريق الرؤية الجمالية الصوفية ، فان « احد اسباب المحبة ان الانسان يحب الشيء لذاته لا لحظ يناله منه ورام ذاته ، بل تكون ذاته عين حظه وهذا هو الحب الحقيقي البالغ الذى يوثق بدوامه وذلك كحب الجمال » ، . . . لأن ادراك الجمال فيه عين اللذة واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها » .

ويقول الامام الغزالي بوجود الجمال المحسوس ولكن للانسان حسا سادسا « مظنته القلب ، لا يدركه الا مع كان له قلب » ، وقد يسمى « العقل » او « النور » او « البصيرة الباطنة » ، وهو يدرك امورا معنوية لا تدركها الحواس ، ومنها الامور الالهية . . . ويقول الغزالي : « ان البصيرة الباطنية اقوى من البصر الظاهر ، والقلب اشد ادراكا من العين ، وجمال المعانى المدركة بالعقل اعظم من جمال الصور الظاهرة للابصار » .

وتفسير الغزالي لهذا النوع من المتعة الجمالية يؤكد ان « لذة القلب بما يدركه من الامور الالهية ، التى تجل عن ادراك الحواس ، اعظم واقوى مع لذات الحواس » وانكار ذلك هو انكار لما يتميز به الانسان وتعود به فى درجة البهائم » (١) .

---

(١) من مقال للدكتور محمد عبد الهادى أبو رينه ، عن العاطفة عند الغزالي وعنوان المقال « محبة الله ومحبة الجمال » ، ورد فى مجلة العربى العدد ٣٥١ - اكتوبر ١٩٧٩ ، من صفحة ٥٠ الى صفحة ٥٦ .

والقلب عند الامام الغزالي هو محل العلم الحقيقي « لأنه اللطيفة الربانية المدبرة لجميع الجوارح وهو بالنسبة الى حقائق المعلومات كالمرآة بالنسبة الى صور المتلونات ، فكما ان للمتلون صورة ومثال هذه الصورة ينطبع في المرآة كذلك لكل معلوم حقيقة ، ولهذه الحقيقة صورة تنطبع في القلب » (١) .

والمعرفة الصوفية نجد فيها ان القلب هو « اللطيفة الربانية الروحانية المتعلقة بجسم الانسان وهو في حقيقته ذلك الانسان وهو المدرك العارف فيه ، وهو محل النور الذي يقذف الله به اليه فينال قوة الكشف عن الحقائق » (٢) . « واذا كان الماديون يرون ان وسائل المعرفة هي الحواس الخمس ومن فوقها العقل ، فان الغزالي يرى ان المعرفة لها بعد هذه الوسائل وسيلة أهم وأعظم وهي وسيلة الكشف الباطني او وسيلة الالهام الروحي » .

لقد كانت الحقيقة هي من الشواغل الكبرى للمتصوفة وخصوصا الغزالي . ولقد عانى الامام الغزالي معاناة كبيرة وجاهد جهادا شاقا حتى وصل الى حالة الشك ، ولكنه « لم ييعد

---

(١) « الغزالي » للدكتور احمد الشرباصي - المصادر من دار الجيل

بيروت ، المعرفة بين الغزالي والصوفية ، صفحات ١٧١ و ١٧٢ و ١٧٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

يشكّه عن ساحة الصوفية بل انه ازداد قريبا بشكّه هذا ... لأن الانسان العادى يشك ويريد أن يعلم فيعمد الى الحواس ولكنه يجد بعد حين انها خادعة ، فيعمد الى العقل ، ولكنه بعد حين يجده غير أهل للاعتماد الكلى عليه ، وهنا يقف الانسان العادى ، ولكن الصوفى يشك فيحاول العلم ولايقنع بالحواس ولا بالعقل ، بل يستمر مستخدما بصيرته ، مستهديا روحه المصفاة المطهرة ...»

ان حالة الشك تلك لا يتخلص منها الصوفى « ... لأن ورعه يدفعه دائما الى التساؤل عن الاشياء : جليلها ودقيقها خفيها وباديتها .. والغزالي هو السابق فى جعل الشك بداية لطرق المعرفة وهو القائل : « من لم يشك لم ينظر ومن لم ينظر لم يبصر ، ومن لم يبصر بقى فى العمى والضلال » (١) .

وطرق المعرفة الصوفية كما يراها الغزالي ثلاث :

- (١) الحس : وهو طريق المعرفة المادية .
- (٢) العقل : وهو طريق المعرفة العقلية .
- (٣) الالهام : وهو طريق المعرفة الصوفية .

ونمود الى مصادر الالهام او الابداع الفنى ، كما وردت فى تجريدية « فاسيلى كاندنسكى » ، ونستفيد ما ذكره بصدها . فهو قد لخصها فى ثلاثة مصادر هى (٢) :

١ - « الانطباع المباشر مع أثر اللقاه او الاحساس بالطبيعة

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

(٢) كتاب هربرت ريد « موجز لتاريخ التصوير الحديث » .

الخارجية » • ونجد انها مرادفة للحس عند الفزائى وهو طريق المعرفة المادية •

٢ - « انطباع تلقائى اندفاعى له طابع داخلى روحانى غير مادى ، وهو الارتجال » ، وكان هو مصدر اعمال الفنان اللاموضوعية • ونجد انها مرادفة للعقل عند الفزائى ، بمعنى « النور » او « القلب » كما ورد فى فلسفته الجمالية لادراك اللذة السامية •

٣ - « التعبير عن شعور داخلى تكون وصقل ببطء على مدى طويل » ••• ونجد انه المرادف للالهام وهو طريق المعرفة الصوفية ، ثم يتبعه نوع من الاستبصار وهو نتيجة « للاستدلال والتعليم » وهى من وسائل المعلوم التى تحصل فى القلب بأشكال متعددة كما وردت فى المعرفة الصوفية •

والتجريد عند الصوفية هو الاشراف الادراكى كما ورد عند شهاب الدين السهروردى ، فادراك الحقائق هو نتيجة « لرفع الحجب » • فعندما يكون الموضوع معروضا للنظر وترفع الحجب ، يحصل للنفس « اشراق حضورى » على المبصر فتراه النفس بحضوره عندها - وليس عن طريق صورة صادرة عن الموضوع ومرشمة فى النفس - وتفسير هذا الحضور هو أن « النفس عندما تضام جوانبها بالاشراق تدرك الموضوع الحاضر وأكثر من ذلك فان النفس هى التى تؤسس وجود الموضوع ، واذا ربطنا العمليتين : الاشراف على النفس لادراك الموضوع

وعملية اشراق النفس على الموضوع لتأسيس وجوده ، نجد أنها فعل واحد وأنه ليس هناك فصل مزدوج • فالاشراق الادراكي عملية وجودية مشيدة في نفس الوقت (١) •

ان المعرفة عند الصوفية لم تنحصر في نطاق العقل كما رأينا ، بل هي معرفة حسية وعقلية ، وان من وراء العقل « عين اخرى » كتلك التي ندرك بها المعارف الدينية « ومنها يدرك الانسان الانوار الغيبية وهي « الحاسة الدينية » ومحلها القلب كما يقرر الغزالي الذي يستند الى الحديث النبوي الشريف الذي يقول : « ما من عبد الا ولقلبه عينان » (٢) • فاذا أراد الله تعالى بمبد خيرا فتح هاتين العينين ليرى بهما ما هو غائب عن بصره • وحب الفنان للجمال يقترب به من عبادة الخالق لهذا الجمال •

ونستطيع في هذا المجال ان نقرر ايضا ان للفنان « عينين في قلبه » يستغنى بهما عن الاستدلال بالنظر او برؤية الابصار ، فما أروع ايماننا حين لانرى ! • ان الايمان بالغيب هو أعلى درجات الايمان ، فلا ننتظر يوم أن ينشق القمر حتى نؤمن ،

---

(١) الدكتور محمد علي أبو ريان : من كتاب « اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي ، ملخص لعملية الاشراق الادراكي في المذهب الصوفي •

(٢) كتاب الدكتور الشرباصي : « الغزالي والتصوف الاسلامي » ،

لدار الهلال ، ص ٨٠ - ٨١ •

ولا نلح في أن تخرج دابة من الارض نراها عيانا ، وتكلمنا حتى نفهم \*

★ ان المنطق الاسطوري بما يحتويه من خرق لقوانين الطبيعة ، يدعونا الى اكتشاف ذلك العالم الذى نستعين فى رؤيته على عيان القلب وبرهان الحدس ودليل الوجدان ، بعد أن يكون العقل قد استنفد امكاناته المحدودة \* عندها تنكشف اسرار الرمز وتظهر لنا الحقائق بجمالها ، هناك اذن مرحلة من الاستعداد النفسى والوجدانى والذهنى لا يتوصل اليها الفنان او المتذوق للفن الا عن طريق المجاهدة الفكرية و التأمل الداخلى والايمان القوى بأن كل فكرة تنتمى الى عالم الجمال مبنيها نفعه من النور الالهى ، فهى اذن توصلنا الى التسامى بما تبثه فى النفس من الاحساس بالجمال ، حتى نصل بهذا الاحساس الى أعلى مراتبه وهو الحب الالهى \*

ولقد دلنا « ديكارت » ومن قبله « الفزالى » (١) الى أن الشك كان دائما هو الباعث الاول فى طريق بلوغ اليقين \* ويجدر بنا ان نؤكد أن المسلك الصوفى فى الفن يسير بالفنان على طريق اليقين ولكنه لن يوصله اليه ابدا \* فشتان بين ما يدركه المتصوف فى الدين فعلا وما يدركه الفنان المتصوف

---

(١) « ديكارت » عاش فى القرن السابع عشر الميلادى \*

— وأبى حامد الفزالى « حجة الاسلام » عاش فى القرن السادس

الهجرى \*

كأسلوب في الفن ، فواحد يصل الى بلوغ اليقين وواحد يظل دائما ابدا سائرا نحوه ...

★ ان الفنان حين يسلك السبل الصوفية فهو يدرك مسبقا أنه لو يتمكن من رؤية الحقيقة او بلوغ هذا الجلال، يل ان كل ما هو حاصل عليه هو نوع من الارادة بمعنى ان « شيئا » يريدنا وبدونه لن نرى . فالحلم ارادة ، والاسطورة ارادة ، والرمز نوع من انواع الارادة ، وان في حياة الانبياء امثلة تقرب الينا معنى الارادة كما نقصدها هنا :

« قال رب ارني أنظر اليك ، قال لن تراني ، ولكن انظر الى الجبل فان استقر في مكانه فسوف تراني »  
صدق الله العظيم

كان هذا كلام يخاطب الله به نبيه موسى عليه السلام ، ولقد أكد له انه لن يراه ، فما الذي رآه موسى اذن ؟ هو رأى نورا قد تجل للجبل فنسفه نسفا ، وصمق موسى صمقا . ان كل ماسمع به لموسى هو أن ينظر الى الجبل ، أى أن يستعين على الارادة تلك بعنصر قوى متين الصلابة من المادة وهى الجبل ، حتى يحتمل زلزال الحق حين يظهر جليبا سافرا . ان كل شيء ذكرته الآية القرآنية هو هو نفسه وهو رمز ايضا . فموسى عليه السلام هو ايضا جميع البشر حين ينتاب قلوبها نوع من الشك . وجوهر الحوار هو تلك الكلمة « أرني انظر » ومعناها الواضح هو : فان لم ترني لن أنظر . والجبل هنا هو توصية

من الله ، اللطيف بعباده ، بأن يستعين الانسان بكل ما هو عظيم  
فى أمور المادة فى الكون ، حتى يتمكن من أن « يبرى » . . .  
فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا « (١) .

ويكون النور هنا هو الله ، وليكتفى البشر بلمحة منه ،  
وفى هذا رحمة بالانسان ، فان كانت الجبال قد انحنت خضوعا  
وتبخرت فذايت فما بالك بالانسان . والمخلوق البشرى فى  
خلقته أو نشأته الاولى يكون محدود القدرات وان بدت عظيمة ،  
وعليه ان يؤمن بأنه سوف يرى ، ولكن فى النشأة الثانية التى  
سوف تكون مختلفة تماما عما نحن عليه الآن . لذلك فالتأمل فى  
ذلك « النور » يشعر وكأنه ينسلخ من نفسه ، اذ يقول بعض  
متصوفى الاسلام : « انسلخت من نفسى كما تنسلخ الحية من  
جلدها ، فنظرت فاذا أنا هو » (٢) . انه لقضاء لا يمكن ان يتم  
تشابه كبير من تلك الدعوة الصوفية فى التجرد .

★ فحين يتحرر الادراك من عبودية الارادة يستطيع العقل  
ان يرى الاشياء فى حقيقتها الخالدة وقد تخلصت من المؤقت  
والفردى ، فيلمس مافيها من عنصر أبدى .

وعلى ضوء هذه الرؤية ، واثناسا بكل ماسبق ، نتأكد لنا

---

(١) من سورة الاعراف ، الآية ١٤٣ .

(٢) « الغزالي » ، للدكتور الشرباصى ، طبعة دار الجيل ، بيروت ،

قدرة الرؤية الاسطورية فى الفن على اجتياز حدود العقل والمنطق دون أى شعور بالافتعال وتتحول بفكرة الزمان ، تلك الفكرة التى تحيا بداخل العقل الانسانى (١) ، والتى ترجع اليها تواريخ الأحداث كلها فى العالم ، نقول اننا نتحول بفكرة الزمان السيال الابدئ الى فكرة النور - والزمان يكون بذلك هو زمان صدور الفكرة ، وصدور الفكرة فى العقل الانسانى هو بمثابة نور يفسهاها . واذا كانت للزمان فى المفهوم القديم حركة يتجه بها دائما الى الامام ، فان للزمان فى المفهوم الاسطورى الذى نتكلم عنه الآن ، حركة أخرى هى حركة الضوء .

---

(١) يقول « ول ديورانت » فى كتابه « قصة الفلسفة » : ان فكرة الزمان كتصور عقل او كحقيقة ذاتية بحتة وليس له وجود خارج العقل . كما تؤكد فلسفة كانط مثلا ، هى فكرة منفذة ، فليس الزمان حقيقة ذاتية فحسب بل هو ايضا موضوعي وموجود فى الخارج بغض النظر عن الانسان . فهذه الشجرة تكبر وتزوى وتتلاشى سواء ادركنا نحن الزمن عليها او لم ندركه :

ان الفيلسوف كانط كان مهتما جدا باقامة الدليل على أن الزمان ذاتي محض وليس له وجود فى الخارج لعله ينبجى من المذهب المادى فخشى ان يقرر موضوعية الزمان ولا نهائيته فينتج عن ذلك وجود الله فى الزمان ، ووجوده فى الزمان يعنى ماديته .

ونحن نقرر بان الزمان جائز التحقق بالرؤيتين الفلسفتين كلتاهما ويستطيع الانسان ان يدرك هدفه عن طريق واحدة منهما او عن طريق الاخرى ، لأن الهدف هو اكبر من مفهوم الزمان فى حد ذاته بل هو التوصل الى امكان السيطرة عليه . سواء اكان موجودا داخل العقل او قائما خارجه .

ونرى أن نمود الى « ديكارت » فى تحليله لحركة الضوء :

« هناك مثال غاية فى الاهمية على حركة تقوم فى لحظة وتؤتى اثرها مباشرة وهى حركة الضوء . فالضوء يدرك الناظر اليه مباشرة وينتقل الى العين كما تنتقل حركة العصا من أحد طرفيها الى الآخر انتقالا مباشرا » .

ولقد أكد « ديكارت » استحالة تأخر فعل الضوء ، مستندا الى دراسته عن « الذرية الزمنية » اذ يقول : « ان فلسفة الطبيعة كلها لتنهيار لو صح تأخر فعل الضوء فى انتقاله ، لأن التأخر يقتضى انفصال فى الامتداد أو وجود خلاء ، أى وجود نوع من أنواع العدم المطلق ، وهذا ما لاتسمح به القدرة الالهية » (١) .

ونحن نقرب عملية تحرك الضوء هنا وأسباب الحركات عموما ، مما يقرره « ديكارت » عن حركة العالم ، فهو يقرر ان حركة العالم تقوم على فكرة الاصطدام . يقول « ديكارت » :

« ان الامتداد جامد كل الجمود وان صح ذلك فان معنى الحركة لا يخرج عن معنى اجزاء الامتداد ، وتغير مواضعها فيما بينها ، لذلك كان المبدأ الاول والرئيسى الذى يخضع له العالم فى حركته هو مبدأ القصور الذاتى ، يعنى مبدأ الجمود بالتعبير الصحيح ، وينص هذا المبدأ على « ان كل جسم يبقى على حاله

---

(١) « ديكارت » ، لنجيب بلدى ، ص ١٣٩ .

الذى عليه ولا يتركها الا بالاصطدام ، اصطدامه بالاجسام  
الآخرى • او بتغيير آخر يبقى الجسم الساكن ساكنا والمتحرك  
متحركا بحركة مستقيمة منتظمة ما لم تتغير حاله من السكون  
الى الحركة باصطدامه بجسم آخر « (٢) • وهذه القاعدة قاربت  
من مفهومنا لرؤية الضوء الصادر من الفكرة واصطدامه بالعقل ،  
فينتج عنه مقدار من الحركة - هو الزمان الانعكاسى - يؤدي  
فى نهايته الى الابداع الفنى ، ويقوم التغيير فى لحظة الاصطدام  
ذاتها ويأتى اثره مباشرة ••• » ان فعل الاصطدام قائم فى  
اللحظة ولا يتجاوزها ولا يتحمل دواما او ديمومة وانما يقوم  
ليتلاشى ••• وكانت الاصطدامات التى تؤدى الى التغيير العالمى  
قائمة فى لحظات ، ان كانت متتالية فهى منفصلة ، ولجمال التغيير  
مستمر واقامة العالم الحادث المتحرك » •

★ ونرى ان اساس فعل الابداع هو صادر من فعل  
الاصطدام ، وأنه يتم فى الزمان الانعكاسى بين صدور النور  
من الفكرة وبين استقبال العقل لها فى حالة تجرده من تسلط  
الارادة • وتتم دورة الحركات كلها من ادراكات حسية ونشاط  
لقوى المخيلة حتى تنتهى الى اخراج فعل الابداع نفسه الى  
الحيز الملموس على سطح اللوحة •

اما اذا رجعنا الى تحليلية « برتراند راسل » فسنجد أن

اختصاصه بتحليل ودراسة سرعة الضوء ، والمعية الزمانية أو المية العادئية ، قد افادنا فى هذا البحث لتحقيق فكرتنا عن امكان تحويل معنى الزمان الى فكرة الضوء .

★ يقول « برتراند راسل » ان الفاصل بين حادثتين هو حقيقة فيزيائية عنهما ولا تتوقف على ظروف المشاهد الخاصة . ويواصل « راسل » تحليله للمعية العادئية فيقول : « قد يكون من الممكن فيزيائيا لجسم ما ان يتحرك بحيث يكون حاضرا فى الحادثتين ، وفى هذه الحالة سيكون الفاصل بينهما هو ماسيحكم به المشاهد الموجود فوق هذا الجسم ، على أنه الزمن المنقضى بينهما ومثل هذا الفاصل يسمى زمانيا » .

— وقد يحدث الا يستطيع جسم ما أن يتحرك من حادثة الى أخرى لأنه لكى يفعل ذلك لابد أن يتحرك بسرعة أكبر من سرعة الضوء . وفى هذه الحالة يكون من الممكن من الوجهة الفيزيائية أن يتحرك جسم بطريقة تسمح لمشاهد على هذا الجسم ان يحكم بانه المسافة فى المكان بين الحادثتين ، ومثل هذا الفاصل نسميه مكانيا » .

— وأخيرا وهو ما يهنا فى هذا الموضوع يقول « راسل » :

« ويكون من الممكن لشعاع من الضوء أن يكون حاضرا فى الحادثتين ، وهذا يحدث حينما كان احدهما مشاهد للآخر وهى الحالة الحدية حين تكون الحادثتين جزئيتين من ومضة ضوء

واحدة ، وفي هذه الحالة يكون الفاصل بين الحادثتين صفرا « (١) » .

★ والحادثتان بالنسبة للفنان هما حضور الفكرة للمقل ثم تحولها الى فعل ابداعي يتمثل في العمل الفني نفسه .

— ويجوز لنا الآن أن نعود الى نوع من الرؤية الاسطورية او الى امكانية يسمح بها التأمل والخيال ، حيث يكون بإمكان الزمان ان يتحول الى ضوء ويكتسب كل مقوماته ، على ان يزيد عليها في انه حاصل في جوهره على « الفعل » . ونحن حين نورد ذكر « الفعل » هنا ، فهو لكونه يرتبط ارتباطا وثيقا بالحركة التي نتكلم عنها الآن . وهي حركة الفكرة التي يصدر عنها الضوء — او تصدر هي عنه — ويكون مؤداها الى فعل الابداع الجمالي في النهاية .

ان اسباب حركات الاجسام مرتبطة كلها بالنور . . . فكما تدوم حركات البدن واضطرابه . . . بدوام البارققات الالهية الواردة على نفوسهم ، كذلك تدوم حركات الافلاك ومواجيدها بدوام ورود الاشراقات على نفوسهم . . . فالتحريكات معدة للاشراقات والاشراقات تارة أخرى موجبة للحركات . . . وجميع اعداد الحركات والاشراقات مضبوطة لعشق مستمر وشوق دائم . . . فلا مؤثر في الوجود غير النور المحض ، ولما كانت المحبة والقهر روحانيتين وجسمانيتين من النور ، والحركة

---

(١) « راسل » ، الف باء النسبية ، للدكتور محمد مرسى أحمد .  
الفصل الرابع ، ص ٣٧ - ٣٨ .

الحادثتان



الشك واليقين



والحرارة ايضا معلومتان فصارت الحرارة لها مدخل فى النزوع والشهوات والفضب وتتم جميعها عندنا بالحركة «  
 ...» وصارت الاشواق ايضا موجبة للحركات أى الروحانية والجسمانية « (١) »

ان الفلسفة الاشراقية تربط ما بين العقل او القوة ، والفعل ، فنجد أن :

« فى كل موجود - طبيعى او صناعى - يوجد عنصر يقوم بدور المادة وعنصر آخر يقوم بدور الصورة ، والواحد بالقوة ، والآخر يجعل بالفعل كل مايدخل فى جسمه » فيجب أن يوجد فى النفس اذن عقل قابل للصيرورة وعقل قادر على اخراج أى شىء من القوة الى الفعل « ...»

...» « والعقل القادر على جعل المقولات بالقوة مقولات بالفعل ، كالضوء الذى يحيل الالوان من الوان بالقوة الى ألوان بالفعل ، هذا العقل مفارق وغير متفعل وليس مختلطاً بالمادة ، وجوهره الفعل وهو خالد أزلى » ...»  
 ...» « هذا التصور السامى للعقل لا يمنع اتصاله بجسد معين .  
 ذلك انه ليس هناك افكار بدون صور *Images* ولا يستطيع العقل ان يجعل ذاته موضوعا لمعرفته ...» فموضوع معرفته

(١) اصول الفلسفة الاشراقية عند السهروردى ، دكتور محمد على

هو الصور المادية التى تقدمها اليه المخيلة » (١) .

★ والزمان فى فكرته الاصلية هو اعتبار أو معقولة قائمة فى العقل . لذلك ربطنا بين الزمان والعقل حين افترضنا انه يتحول الى ضوء أى الى الضوء المنبعث من الفكرة التى ترد على العقل ، او الباعث هو لها ، وأما المخيلة هنا فهى المرادف للذاكرة كما وردت فى فلسفة برجسون (٢) ، وهى التى تحفظ بقاء ماضينا فى حاضرنا دائما .

★ ونكون قد توصلنا الى الآتى :

ان الزمان وقد تحول الى ضوء منبعث من الفكرة — بفضل ذلك العقل القادر على جعل المقولات بالقوة معقولات بالفعل — هو قادر على أن يحيل الصور والاشكال من المخيلة او الذاكرة — بالقوة — الى اشكال او صور بالفعل .

وينتج عن هذا « الفعل » الابداع الفنى الذى يحقق الوجود الانسانى بشكله الحديث .

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٣١٧ و ٣١٨ و ٣٢٢ .

(٢) انظر الى صفحة ٨٣ عن الذاكرة .

## نتائج من التجربة العملية

مدخل :

ان الحدس عند الفنان هو بمثابة العقل والمنطق والعلم والمعرفة لدى الآخرين \* ولما كان الحدس هو ما يبرز من اللاشعور على ادراك الفنان الواعي اثناء اليقظة ، فهو اذن يجعله قادرا على رؤية المشهد الكلى دفعة واحدة ، بمعنى ان يمكنه من الوصول الى الحقيقة الجمالية فى اسرع وقت وبوضوح شديد \*

الحدس يحتوى اذن على فاعلية العقل الواعي بشكل مركز ، لأن قدرته على تكوين الصور الذهنية أسبق من فاعلية العقل المنطقية نحو تكوين الاشكال المركبة او البسيطة او الافكار الكلية \* هذه الخصائص للحدس قد أكدها كثيرون ممن كان عملهم يرتكز على فاعليته ، كالمباقرة من العلماء والفلاسفة والمفكرين \*

واثناء تجربتي العملية قد تأكد لى كل هذا مرة اخرى ، فلا أكاد أنتبه الى صفوة الخيال اثناء عملى حتى أصبح قادراً على حل الاشكال الذى يكون قد صادفنى ، سواء فى التصميم من حيث الاتزان ، أو فى اللون من حيث الانسجام أو التمازج ، كل ذلك يتم فى وقت وجده أقل بكثير مما أكون قد امضيته فى محاولة حل الاشكال بعيداً عن شحنة الانفعالات الابداعية \* فالحدس اذن يكون هو الأسرع والأسبق الى التوصل للرؤية

الجمالية السليمة ، ثم يأتي دور العقل فى كامل وعيه بعد ذلك ليؤكد لنا سلامة النتائج التى توصلنا اليها ، فنزداد تمسكا بها فى المستقبل .

ان الشروع فى العمل الابداعى عندى تسبقه مرحلة تحضير تتكون من :

أولا : تجميع عدة عناصر من الطبيعة تكون هى المثير  
للدراكات الحسية بالنسبة لى اثناء العمل .

ثانيا : التواجد فى اماكن طبيعية محببة الى نفسى وهى  
الصحراء والبحر .

ثالثا : التهيئة النفسية كالقراءة ثم سماع الموسيقى . ثم  
مرحلة من السكون ؛ وتأتى بعد ذلك كله مرحلة من الرغبة  
الشديدة فى القيام بالفعل الابداعى .

ولقد حرصت على أن أظل فى حالة قريبة من الارتجال فى  
جميع مراحل التجربة ، منذ البدء بالخطوط الاولى ، ثم اختيارى  
لنوعية التوازن وحبكة التصميم ، حتى اختيارى لدرجات الالوان  
وكثافتها ، ومدى تشبهها أو شفافيتها وتألقها .

ولقد تأكد لى ان حالة الارتجال عندى ، حين تسبقها فترة  
تحضير وتأمل كافية ، تصبح بمثابة الالهام الصادق الذى  
لا يمكن الا أن يؤدى بالممثل الى جمال الحقيقة . لئلا يفتقر  
على الارتجال كحلقة ابداعية ، تمكن المصور من ان يسبق مقدرته

العقلية والمنطقية في حالة الارادة الواعية ، وان مثل تلك الحالة تكون اقرب من مرحلة ما قبل الوعي ، منها الى حالة الوعي الكامل .

★ أما عن ظهور الحدس فيكون مصاحبا لحدوث رغبة صميقة للقيام بالفعل الابداعي ، ويتقدم الانفعال الجمالي على كل العوامل الاخرى كالفكار المكتسبة أو الحلول العقلانية المدروسة ، ويكون هذا الفعل مصحوبا بنسوع من التخطيط الخاص به ، الذي يسمى الى ان يتحقق على سطح اللوحة . وهذا هو ما أقصده من معنى الارتجال الذي ذكرت .

ويصاحب هذا الارتجال دائما انفعال قوى وعاشق في نفس الوقت ، وهو الذي يتسبب في صحوة الذاكرة ويكون من نتيجة هذا ، أن يمتلئ سطح الصورة بالاشكال والخطوط التي قد انتقى من بينها ، أو احتفظ بها ككلمة (١) .

— ان المرحلة الاولى من التجربة تمتلئ باحتوائها على التخطيط العام للصورة ، ولكنه تخطيط مجرد ( وليس تخطيط بالمعنى التجريدي ) ، ولا يلبث هذا الموقف أن يتبعه نمو في الصورة فيتحول التخطيط المجرد هذا الى تخطيط محقق في المرحلة الثانية ( شكل - ب - ) حيث يركز اهتمامي على بعض التفاصيل والدقائق في الاشكال التي تكون قد أمدتني بها

---

(١) شكل ١ - ب - ج من لوحة : « الانا » بين القوة والفعل .

الذاكرة أثناء الانفعال الابداعي • ويكون هذا هو الدور الذى يلعبه الادراك الحسى فى عملية الابداع فى مراحلها المتعددة •

ولقد تأكد لى ان تحقيق الصورة بالنسبة الى يبدأ أولاً من الكل ثم يتجه بعد ذلك الى الاجزاء وليس العكس ، اما النمى التدريجى الذى لمسته وسجلته فى مراحل الصورة المختلفة فانه نمو موجه « بالكل » الذى احمله داخل نفسى (١) •

★ وحين اتجهت الى تحليل مصدر الانفعال هذا ، وجدت انه قد نشأ على المدى الطويل نتيجة للانسجام والتمايش بينى وبين نوع من المضمون ، أو نوع من الاحساس الوجدانى امتلكه أو هو يمتلكنى • انه ليس ينسوع من الانسجام فحسب ، بل هو احتياج الى مضمون بعينه ، ويكون هذا الانشغال على المدى الطويل ، هو الذى يوصلنى الى تحقيق نوع من وحدة الوجود الروحية ، تلك التى تضمنى الى سائر الكائنات •

ولما كانت الفريزة هى الجانب الذى يجمعنا مع باقى الوجود والموجودات ، فان اى اتصال بين الفريزة وبين الوعى ينتج عنه رؤية شاملة لذلك الوجود الانسانى بكل ما يحتويه من علاقات باطنية عميقة (٢) • ويكون هذا هو منشأ الخدس •

---

(١) شكل ج من نفس اللوحة •

(٢) شكل أ - ب وهى عناصر من العظام الرقيقة وبمضى الاحجار والقواقع •

ويكون هذا هو معنى الضرورات الداخلية التي كثيرا ما نجد ذكرها يتكرر في تجريدية « فاسيلي كاندنسكي » بالذات .

### البحث في الجذور

ان للاسطورة جاذبية مهيمنة على تكويني الفكري منذ الطفولة المبكرة . ولقد تطورت تلك الجاذبية وقويت حين استطاع تفكيري أن يستوعب جمال القصص القرآني بكل مايشمله من اعجاز في كل شيء ، ابتداء من ايقاع الأحداث الى الوقع الموسيقي للالفاظ والمبارات على حاستنا السمعية واثر كل ذلك على ملكة الخيال والتصور لدينا وعلى النمو التدريجي للعاطفة ، الذي يصل بنا في النهاية الى قصة المتعة الجمالية ، والى الاقتناع الكامل والميق بالمعجزة القرآنية .

ولكى ابحت في اصل حادثة ما ، تركت آثارها على عالمنا هذا ، لا أجد نفسى أبحث في كتب التاريخ او المراجع العلمية ، بل انى اتجه الى البحث في الاسطورة أو في القصص القرآني .

وقد اتضح ان هذا الميل الذاتى سببه ان الاسطورة تتجه دائما الى مخاطبة الفطرة ، وان الاسطورة منبها هو ذلك اللاشعور الجمعي الذي يمثل الشريان المشترك والذي يفنئ الفكر البشرى منذ نشأة الحضارات الاولى .

ان الاسطورة تخاطب فينا غريزة البقاء وحب الخلود بشكل مباشر . وهى لذلك تتخذ من الرمز وسيلة لبلوغ هدفها

الانسانى • والفريزة هى التى تحافظ على حياة الانسان وهى التى تصونها من الفناء والموت حتى حين تستعير شكلا من اشكال الارادة الحرة او الاختيار الماقل (١) •

ولقد تأكد لى دائما سواء فى عالم الاسطورة او فى القصص الدينى ، ان العقل والارادة ماهما الا وجهان مكملان لشيء واحد هو فى حقيقته تلك الفطرة السليمة التى تقودنا دائما الى حب الحياة وحمايتها •

ولما كان الزمن هو غريم الانسان وهو المتربص دائما بحياته ، فانى قد ذهبت بفريزتى وبما امتلكه من حدس الى السعى لتحقيق هذا العلم الأبدى وهو محاربة الزمن والتصدى لمسيرته الدائمة •

ان كل جهد بذلته كان يهدف - دون ان أكون مدركة لذلك تماما من البداية - الى السيطرة على سريان الزمن ، او استعادته بكل احداثه الماضية ، وهذا بواسطة العمل الفنى ، ذلك الفعل المبدع الذى يمتلكه الفنان ويحمله دائما بداخل نفسه • اذن فلقد تولدت فكرة المواجهة والسيطرة على مسار الزمن أصلا ، من الرغبة والتمسك بالوجود • وينبع الانفعال المهيمن على تفكيرى من هذا الاحساس واصبح الشعور بسريان الزمان أبدا وأزلا هو أول شيء انتبه اليه حين افرغ من أى فكرة غيره • تلك هى

الانا بين القوة والعقل أ



الانا بين القوة والعقل ب





الإنسان بين القوة والعقل جـ





الاصطدام والرمز أ



الاصطدام والرمز ب





الاصطنام والرمز حـ





الامتداد والخلق المستمر



نقطة التحدى التى تمثل امامى دائما ، واضحة مستمرة  
ومسيطرة على كل ماعداها فى هذه المرحلة •

لقد وجدت فى الاسطورة والقصص القرآنى المناخ الوحيد  
الذى يتحقق فيه وهم توقف مسار الزمان ، وأنه المناخ القوي  
الأثر الذى اظل احمله حيا بداخلى دائما • أنه بمثابة الشحنة  
الوجدانية التى تسيطر على كل شيء ، حتى حين لا يكون التفكير  
مرتبطا بأى قصص او اسطورة بالذات • « فكلما امتلأت النفس  
بفكرة متميزة عن ذاتها استملعت ان تتميز فى نفس الوقت من  
ذلك الموضوع الاصيل فيها الذى لا يحتاج فى وجوده الى أى  
تفكير منطقى » : انه فكرة الامتداد « ان الامتداد موجود ثابت  
فى الوجود بمقتضى حكم النفس التى تستخدم مبدأ الجلاء  
والتمييز والتى تعتمد على الضمان الالهى » •

ولقد تأكد لنا ان الافكار والكون يتبعان نفس القانون :  
وحدة ثم تشعب متعارض ثم عودة الى تجمع فى وحدة من جديد •  
ولقد ظهرت الينا الحقيقة فى الفن فى شكل وحدة عضوية  
لأجزاء متضادة ، كما ان سر التطور فى الكون هو ايضا سر  
الجمال فى الفن لأنه هو التوحيد بين الموضوع وضده (١)، (٢) •

---

(١) صورة « الامتداد والخلق المستمر » •

(٢) صورة « الوثبة الحية » •

### فى الادراك الحسى

يقوم الادراك الحسى بدور جوهرى فى تجربتى تلك • أن تعلقى بىبعض العناصر كالاصداق والمظالم الصغىرة ، كان له اثره على اسلوب المعالجة للصورة او « التكتيك » المتبع ذاته الذى ترتكز عليه عملية الابداع فى ابراز الشكل النهائى للملء •

ان ملمس السطح الذى سوف يتلقى اللمسة الخطية الاولى مع يد الفنان له اكبر الاهمية بالنسبة لحالة الملامة ، او الانسجام بين وجدان الفنان المتجسد فى الشحنة العاطفية لفعل الابداع ، وبين المجال الخارجى الذى يتمثل فى مساحة الصورة والمادة التى يتكون منها سطح الصورة نفسها •

كان اختيارى للملمس الخشن نوعا ما ، وتمسكى بالقماش وتفضيلى له عن الاسطح الخشبية او غيرها ، سببه حرصى على ذلك الانسجام بين الاحساس الداخلى بالدقة الابداعية وبين المجال الخارجى الذى سيتحقق عليه ذلك الاحساس • او بمعنى آخر هو تحقيق الانسجام والتوازن بين المحسوس الوجدانى والملموس المادى • ان لمسة الفرشاة لسطح القماش النابض هو بمثابة استتباب التفاهم وتبادل الحوار المستمر بين المحسوس والملموس ، وان هذا المناخ هو الذى يتلام مع طبيعة الفكرة واحساسى بها ذلك الاحساس القفل ، الذى ينتج عنه حالة الارتجال تلك ، التى احرص على المحافظة عليها •

ولقد تحقق لى اثناء العمل قدرا أكبر من تعاون الادراك الحسى وذلك بسبب احتفاظى دائما وفى متناول يدى ، ييمض تلك المثيرات الحسية ، مثل القواقع او الاصداغ التى لمسها دون أن ألجأ للنظر اليها ، فكان لهذا اثره فى تنشيط لقوى الخيال فى الذاكرة ، أو للذاكرة بأنواعها المختلفة ، الحسية والحركية والانفعالية ، وأخيرا تلك الذاكرة النفسية ، وهى أعلى صورة من صور التذكر وأكثرها تمقيدا .

★ وليست كل المثيرات الحسية ذات أثر نافع على الفنان أثناء القيام بعملية الابداع . ولقد استبعدت الاستماع الى الموسيقى من بين تلك المثيرات المرفوضة .

ان الموسيقى الكلاسيكية او أى موسيقى أخرى تتلام مع الفنان ، هى من تأليف وابداع انسان عبقري قد اعطى نفسه كاملا فى تلك المقطوعة ، أو أجاد الحكمة الجمالية المؤثرة التى تقود مشاعر المستمع اليها ليصل الى ذلك السمو او الاعلام فيبلغ قمة المتعة الجمالية . انها مانسميه بالمنادة الاستطيقية . فالقطعة السيمفونية هى عمل متكامل من صنع انسان ، هدفه نقل التنظيم الماطفى والوجدانى فى الموسيقى الى ، فلو تم هذا أثناء القيام بعملى أنا ، حدثت عملية الخلط او الخطأ فى تقديرى الصادق لقيمة العمل الذى أقوم به .

أما اذا تواجد مثير للادراك الحسى وكان مصدره الطبيعة

ذاتها فى غير صنعة او حبكة مقصودة ، كسماع صوت الريح او هدير الموج ، فان اثرها على عملية الابداع يكون اثرا صادقا وناقما لأنه لايقترح او يفرض تنظيم او حبكة جمالية سابقة من صنع انسان آخر غيرى (١) \*

ان الادراك الحسى يتخطى الاحساس الموضعى بجزء معين فى الجسم ، فهو لم يعد ذلك الادراك المرتبط بوحدة ققط من الحواس ، بل هو يمتد فى الزمان وفى المكان معا ، فى المكان لارتباطه بالجسم البشرى وفى الزمان لصلته بالذاكرة \* « وحين يمتد الادراك الحسى على هذا النحو ، يكون الاحساس قد اتسع ميدانه المحدود \* ولم يعد انفعالا سلبيا وتأثرا موضعيا ، بل اصبح ادراكا يفضل فيه ماهو روحى متمثلا فى النفس والذاكرة ، وماهو مادى متمثلا فى الادراك الحسى نفسه » (٢) \*

---

(١) عناصر من الاصناف مثيرة للادراك الحسى وللذاكرة بأنواعها \*

شكل ١ ، ب \*

(٢) عن الادراك الحسى عند برجسون من كتاب الدكتور يحيى

هويندى « باركلى » ، ص ١٣٤ و ١٣٥ \*

## فى المنظور

ان المنظور كما أعالجه يبتعد عن ما الفناء من معنى المنظور الهندسى . فالمنظور الهندسى كما اعتدنا عليه ، يتطلب ارتباطا بالمناخ الطبيعى او بالمجال الواقى او بالرغبة فى الايحاء بالمكان والزمان الذى الفنا الحياة بداخلهما . فالمنظور الهندسى يرتبط دائما بفكرة المسافة والابتعاد والاقتراب ، وهى كلها فى حقيقتها أوضاع لعناصر تمثل فى عقولنا ذلك المسار التقليدى للزمن حين تنظر اليه ابصارنا . فالمسافة تقاس والابعاد تقاس والزمن يقاس ايضا رغم كونه فكرة بداخل العقل ، وكل تلك القياسات قابلة للحصر والتنظيم ، لأنها ترتكز على قانون الحياة الارضية الطبيعية وتتحكم فيها الحركة والجاذبية بجميع اشكالها المحسوبة .

أما اذا كانت هناك رؤية للاشياء وللأحداث تنفصل عن كل تلك المفاهيم او تختلف عنها ، فلا بد ان يوجد الفنان منظورا مختلفا يعتمد على عناصر أخرى ، غير الزمان وقياساته التقليدية ، فلا يكون هو ذلك الزمان الكمى ولا هو يخضع لأسس الحركة والجاذبية والابتعاد او الاقتراب الذى يحكم المنظور الهندسى كما تعودناه (١) .

فالمنظور فى تجربتى لا يخضع للقياس المألوف لأن رؤيتى

---

(١) صورة الحس والارادة بكل مراحلها ( شكل أ - ب - ج ) .

« للقبل » و « البعد » سواء فى الاحداث او فى الحركة ، لها قانونها الخاص .

★ فالمنظور فى اعمالى يرتبط ارتباطا وثيقا بالادراك الحسى بمفهومه الواسع لانه يمثل « تلك الظواهر المختلفة . حين يتجمع الاحساس بها فى مكان معين ، وفى الحالة الخاصة التى يكون فيها ذلك المكان مغا بشريا ، فان الادراك يصبح هو ذلك المنظور الذى يتألف فى حقيقته من كل الادراكات الحسية فى لحظة معينة » (١) .

### فى علاقة العقل بالارادة وبالغريزة

أثبتت التجربة العملية عندى ان الحدس هو بمثابة العقل والارادة . فاذا اعتمدت فى عملى على العقل وحده فان يقنع به أحد ، كما أنه لايمكن ان اعتمد على الارادة وحدها او الغريزة وحدها ، ايضا ولا العاطفة . وفى النهاية فلا يكون هناك بديل للحدس اذا أردت ان أصل الى الجمال الذى يقودنى الى الشعور بالسعادة فى العمل الفنى .

وحين اتكلم عن الشعور بالسعادة يشب الى تفكيرى ما هو مناقض له فورا وهو ذلك الاحساس بالقلق ! وما السعادة الا

---

(١) تفسير الادراك الحسى تحت عنوان الوسيط المعترض والعقل المفرد ، للدكتور زكى نجيب محمود ، من كتاب سيكولوجية الادراك الحسى ، ص ١٦٣ .

استمادة للتوازن الوجدانى فى الوجود الانسانى ، وبالاختصار  
هى التوازن الشبه مستحيل بين خطر الفناء والموت والرغبة فى  
البقاء وحسب الخلود . أنها تتجسم كلها فى فكرة واحدة وهى  
الرغبة فى استرجاع او السيطرة على مسار الزمان . انى اعجز  
على السيطرة على الزمان ، لا بالملم ولا بالمقل او المنطق  
ولا بالارادة . ولم يتبق أمامى اذن غير الوهم او .. الفن .

ان الفنان يستطيع ان يصل الى مرحلة ما قبل الوعى حيث  
تكمُن الارادة اللاواعية وهى تلك القسوة او تلك الحيوية  
المندفة ، الملحة فى مطالبتها دائما ، « انها فاعلية تلقائية ،  
هى ارادة ذات رغبة آمرة عاتية ويبدو العقل احيانا وكأنه هو  
الذى يقود الارادة ، ولكنه كالدليل الذى يقود سيده فقط » !  
« ان الارادة هى الرجل القوى الاعمى الذى يحمل على كتفه  
الرجل الاعرج المبصر » . هكذا حلل شوبنهاور الارادة فى  
الانسان . فنحن نريد أولا ، ثم نبحث عن أسباب تلك الارادة .  
وقد تأكد ان الانسان مسوق بارادته لا بمقله ، وهذا يوضح  
لنا عدم فائدة الملم والمنطق فى الاقناع ، وليس فى مجال الفن  
فحسب ، بل فى مجالات الحياة الاخرى ايضا - « فلكى تقنع  
انسانا عليك أن تبدأ بإثارة مصلحته الشخصية » وما خلقت  
الفريزة اصلا الا لصيانة تلك المصلحة الاولى وهى الحياة .  
والمصلحة الاكثر ادراكا ووضوحا لنا هى الرغبة فى امتلاك  
السعادة ، والذى يهدمها دائما احساسنا العميق بمرور الزمن .

ولقد سميت اذن لايجاد وسيلة تقنمنا بأن الوهم فى السيطرة على الزمان قد اصبح حقيقة • وأنه من الممكن التحكم فى سريانه او التمكن من استرجاعه ، بكل ما يحمل من احداث وصور ومشاعر ، فوجدت ان ذلك يصبح ممكنا لو انحصر الزمن بداخل عملية الابداع الفنى • فلن يكون للزمن وجود الا مرهونا بصدور الحدس عند الفنان •

لقد اصبح الزمان هو زمان صدور الحدس الذى ينشأ عند الانفعال الجمالى والذى يؤدى بدوره الى تحقيق فعل الابداع بحيث يعمل الفنان الى استعادة ذلك التوازن الوجدانى الانسانى فيتحقق الوجود الانسانى بداخل العمل الفنى •  
ويكون مولد الانفعال المسبب لظهور الحدس هو بمثابة الضوء الذى يصدر من الفكرة حين ترد امام العقل •

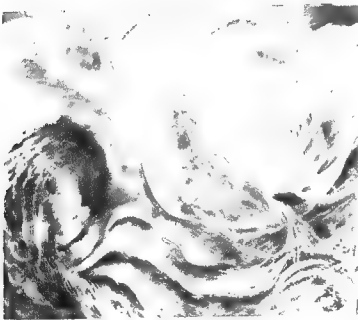
★ والنفس الانسانية تحتوى على « ذلك العقل القادر على جعل المعقولات بالقوة معقولات بالفعل ، كالضوء الذى يميز الالوان من ألوان بالقوة الى ألوان بالفعل » • إن هذا العقل نفسه هو الذى حول فكرة الزمان الخارجى الى ومضة الضوء تلك التى تكمن بين نشأة الانفعال الجمالى وتحقيق فعل الابداع ذاته • وإذا اعتبرنا الانفعال الجمالى حادثة واعتبرنا فعل الابداع ذاته حادثة اخرى ، فقد اصبحت الحادثتان جزئين من ومضة ضوء واحدة (١) •

---

(١) صورة الحادثتان •

(٢) صورة الشك واليقين •

## الحسن والارادة









الاشراق الادراكي مرحلة ا



الاشراق الادراكي مرحلة ب





الاشراق الادراكي مرحلة جـ





والانفعال الحدسى هو شىء غير مادى ولكنه يمود اصلا الى  
اشياء مادية ووقائع وعلاقات واحداث فى الماضى ، فهو اذن  
يرتبط بالزمان المنقضى وباللحظة الحاضرة وبالمكان المادى  
الحالى فى آن واحد \*

★ ونحن نعرف ان فكرة « الزمان » هى اصلا من صنع  
العقل اما اذا خرجت هذه الفكرة من العقل فانها تصبح  
« مسافة » . ففكرة الزمن تكون اذن قابلة للتحويل من شىء غير  
« مسافة » . ففكرة الزمن تكون اذن قابلة للتحويل من شىء غير  
مادى الى شىء مادى وبالعكس \*

ان المادى والغير مادى ، الجسم والروح ، الحياة والموت هى  
كلها فى ظاهرها تعارضات وتناقضات ولكنها هى المكونات  
للانسان وللكون ايضا . ولقد اسهب الفلاسفة والعلماء فى  
تحليل التعارضات والتناقضات فوجدوا انها من اكثر الصلات  
والعلاقات شمولاً \*

ان كل رأى وكل موقف فى العالم او كل فكرة تؤدى الى  
موقف معارض لها ، وبعد ذلك تتحد التعارضات لتمثل ذلك  
« الكل الاعلى » . انه هو ذلك الوسط الذهبي الذى قال به  
سقراط قديما . هذا يمود بنا الى اصل الفكرة وهى محاولة  
التحكم فى سريان الزمان وجعله يتحول الى جواهر طيع ياتمر  
بارادة الانسان ، فاذا اراد وجوده او عدمه تحقق له ما اراد  
ويقول براتراند راسل فى مذهبه التحليلي ، انه « من الممكن

لشعاع من الضوء ان يكون حاضرا في حادثتين وهذا يحدث  
حينما يكون احدهما مشاهدا للآخر ، وفي الحالة الحدية حين  
تكون الحادثتان جزئيين من ومضة ضوء واحدة وفي هذه الحالة  
يكون الفاصل بين الحادثتين صفرا » (١) \*

بهذا التحول في طبيعة الزمان يصبح هو ذلك الضوء  
المنبعث من الفكرة ويكون قد تحقق وهم السيطرة على مساره \*

فبعد أن كان يمثل خطرا يهدد الوجود الانساني ، اصبح  
جوهرها طيعا يرتبط بوجوده وبفكره \* فهو قد انحصر بين  
حادثتين هما جزء لا يتفصل عن وجودى ، واحدة سحيقة في  
القدم ، تحيا في الذاكرة العميقة وتتولد من العاطفة والمخيلة ،  
وأخرى وليدة اللحظة الحاضرة . وهى لحظة تحقيق الفعل  
الابداعى الذى يعيد التوازن المستقر مرة اخرى لوجودى  
الانسانى الجديد فى الصورة \*

## نتائج التجربة العملية

### مدخل

- الحدس أسرع وأسبق الى التوصل للرؤية الجمالية السليمة ثم يأتي دور العقل فى كامل وعيه ليؤكد لنا بعد ذلك سلامة النتائج التى توصلنا اليها فنزداد تمسكا بها .

- علاقة الارتجال كحالة ابداعية بالمنطق والعقل والارادة الواعية .

- ظهور الحدس فى مرحلة الابداع الجمالى .
- تحقيق الصورة يبدأ من « الكل » ثم يتجه الى الأجزاء .
- النمو هو نمو موجه بالكل ، الذى أحمله داخل نفسى .

### البحث فى الجذور

- الأسطورة تتجه الى مخاطبة الفطرة لأن منبعها هو ذلك اللاشعور الجممى الذى يمثل الشريان المشترك ويفذى الفكر البشرى منذ نشأة الحضارات الاولى .

- التصدى للزمن كفكرة بداخل العقل .
- الأفكار والكون يتبعان نفس القانون .

### فى الادراك الحسى

- تحقيق الانسجام والتوازن بين المحسوس الوجدانى ، والملموس المادى .

- استبعاد سماع الموسيقى أثناء عملية الابداع واعتبارها من المثيرات المرفوضة .

- الادراك الحسى والذاكرة بأنواعها وعلاقتها بالزمان  
والمكان •

### فى المنظور

- ارتباط المنظور بالادراك الحسى فى تجربتى •  
- الاحساس بالظواهر المختلفة حين يتجمع فى المخ البشرى  
يشكل ذلك المنظور الذى تحقق فى تجربتى العملية •

### فى علاقة العقل بالارادة وبالغريزة

- فى مرحلة ما قبل الوعى يصل الفنان الى الارادة  
اللاواعية وهى تلك القوة او تلك الحيوية المندفعة او تلك  
الفاعلية التلقائية التى تربط فيما بين الغريزة والارادة •  
- اصبح الزمان هو زمان صدور الفكرة او صدور  
الحس الذى ينشأ عن الانفعال الجمالى •  
- دور العقل الانسانى فى تحويل المقولات بالقوة الى  
مقولات بالفعل •

- الزمان كفكرة داخل العقل يتحول الى شىء مادى بواسطة  
العقل حين تخرج الفكرة الى الحيز الملموس لتصبح مسافة •

### المراجع العربية

- ١ - د . احمد الشرباصى :  
الغزالي والتصوف الاسلامى
- ٢ - د . انور عيد العزيز : جان بارتلمى ، بحث فى  
علم الجنال .
- ٣ - برتراند راسل : الف بام النسبية ، ترجمة فؤاد  
كامل ، سنة ١٩٦٥ .
- ٤ - د . حلمى المليجى :  
سيكولوجية الابتكار ، طبعة اولى ، ١٩٦٨ .
- ٥ - د . زكى نجيب محمود :  
نوابغ الفكر الغربى ، برتراند راسل ، طبعة ثانية .
- ٦ - د . سامى الدروبي :  
هنرى برجسون : الطاقة الروحية ، ١٩٧١ .
- ٧ - د . عبد الرحمن محمد عيسوى :  
اتجاهات جديدة فى علم النفس ، ١٩٧١ .
- ٨ - د . عثمان امين :  
ديكارت ، طبعة سادسة ، ١٩٦٩ .
- ٩ - د . عثمان نويه : ( ترجمة )  
فلسفة القرن العشرين ، ( مراجعة ) ، د . زكى  
نجيب محمود ، ١٩٦٣ .

- ١٠ - د . محسن زهران :  
فلسفة التصميم ، ١٩٧٧ .
- ١١ - د . مراد وهبه : المذهب في فلسفة برجسون .  
١٩٦٠ .
- ١٢ - د . محمد عبد الهادي أبو ريدة . ( مقال )  
محبة الله ومحبة الجمال عند الغزالي - مجلة العربي ،  
العدد ٣٥١ أكتوبر ١٩٧٩ .
- ١٣ - د . محمد علي أبو ريان :  
- الفلسفة الحديثة ، طبعة أولى ، سنة ١٩٦٩ .  
- اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين  
السهروردي .
- ١٤ - د . مصطفى سويني :  
الاسس النفسية للابداع الفني ، طبعة ثانية ١٩٥٩ .
- ١٥ - د . نجيب بلدي :  
ديكارت ، طبعة ثانية .
- ١٦ - هنري برجسون :  
متبع الاخلاق والدين ، ترجمة د . سامي الدروبي  
وعبد الله عبد الدايم ١٩٧١ .

١٨ - د - يحيى هويدى :

« ياركلى » نوايغ الفكر الغربى •

١٩ - د - يوسف كرم :

تاريخ الفلسفة الحديثة ، طبعة خامسة •

### المراجع باللغة الاجنبية

- Edward Lucie Smith :  
L' Art d' aujourd' hui:
- Elie Faure:  
Histoire de l' art moderne:
- Herbert Read:  
A consise history of modern painting:
- Henrich Wolflin :  
Principes fondamentaux de l' histoire de l' art
- Joseph Emile Muler :  
L' art au XXo Siècle:
- Marcel Brion :  
Art fantastique:
- René Hugghe  
Jean Rudel : L' art et le monde moderne:
- René Held :  
L' oeil du psychanalyste:
- René Hyghe :  
Dialogue avec le visible:

## الفهرس

الموضوع	صفحة
تقدمة من الدكتور محمد حامد عويس	٧
المقدمة	٩
الباب الاول :	
دراسة تحليلية لرؤية المقنن « بول كلي » التجريدية	١٩
الفصل الاول :	
١ ( الطبيعة كما يشتملها « بول كلي »	٢٣
ب ( كيف اقام « بول كلي » مذهبه التجريدي	٢٥
الفصل الثاني :	
١ ( يقين « ديكرات » بوجود العالم ومعنى فكرة الامتداد وتقريب هذه الرؤية الى مفهوم « بول كلي » من التجريد	٢٩
ب ( العلاقة بين الامتداد والحركة عند ديكرات وتغير النظرة التقليدية الى عالم الاجسام تكون مدخلا مناسباً لدور الحركة عند « بول كلي »	٣٤
ج ( الحركة الداخلية للكائنات كما يدركها المصور « بول كلي »	٤١

د ( بدائية بولكل في التعبير عن الاحساس وعن  
الرؤية التصويرية هي طريقه نحو التصوف في الفن ٥٢

### الباب الثاني :

موقف فاسيلي كاندنسكى من التجريدية ومن الطبيعة ٦٥

### الفصل الاول :

أ ( مصادر الابداع الفنى عند « فاسيلي كاندنسكى »  
ومعنى الضرورات الداخلية ٧٧

ب ( الزمان والادراك الحسى والتجربة الصوفية  
في تجريدية « فاسيلي كاندنسكى »

### الفصل الثاني :

أ ( الزمان الوجدانى والمعية ٩٧

ب ( اختيار الزمان المحصور ١١٤

### الخاتمة

الاتحاد بروح العالم ١٢١

الموضوع	صفحة
نتائج من التجربة العملية	١٤٧
المراجع العربية	١٦٥
المراجع الاجنبية	١٦٨
الفهرس	١٦٩

مطبعة التقدم  
عبد القادر محمد التوني  
٢١ ش سيزوستريس - الاسكندرية  
تليفون : ٨٠٦٠٥٤



### ملخص الكتاب

يبحث الكتاب في تحقيق الوجود الانساني  
في التصوير المعاصر ، ويشتمل على بحث في  
الرؤية التصويرية لرائدين من ابرز رواد  
التجريدية في القرن العشرين ، وهما المصوران  
بول كلي وفاسيلي كاندينسكي .

كما يبحث الكتاب امكانية تحويل فكرة  
الزمان الى ضوئ ، وذلك في محاولة تحقيق  
الوجود الانساني في التصوير المعاصر .

